

UNIVERSITY OF ARIZONA

UNIV. OF ARIZONA

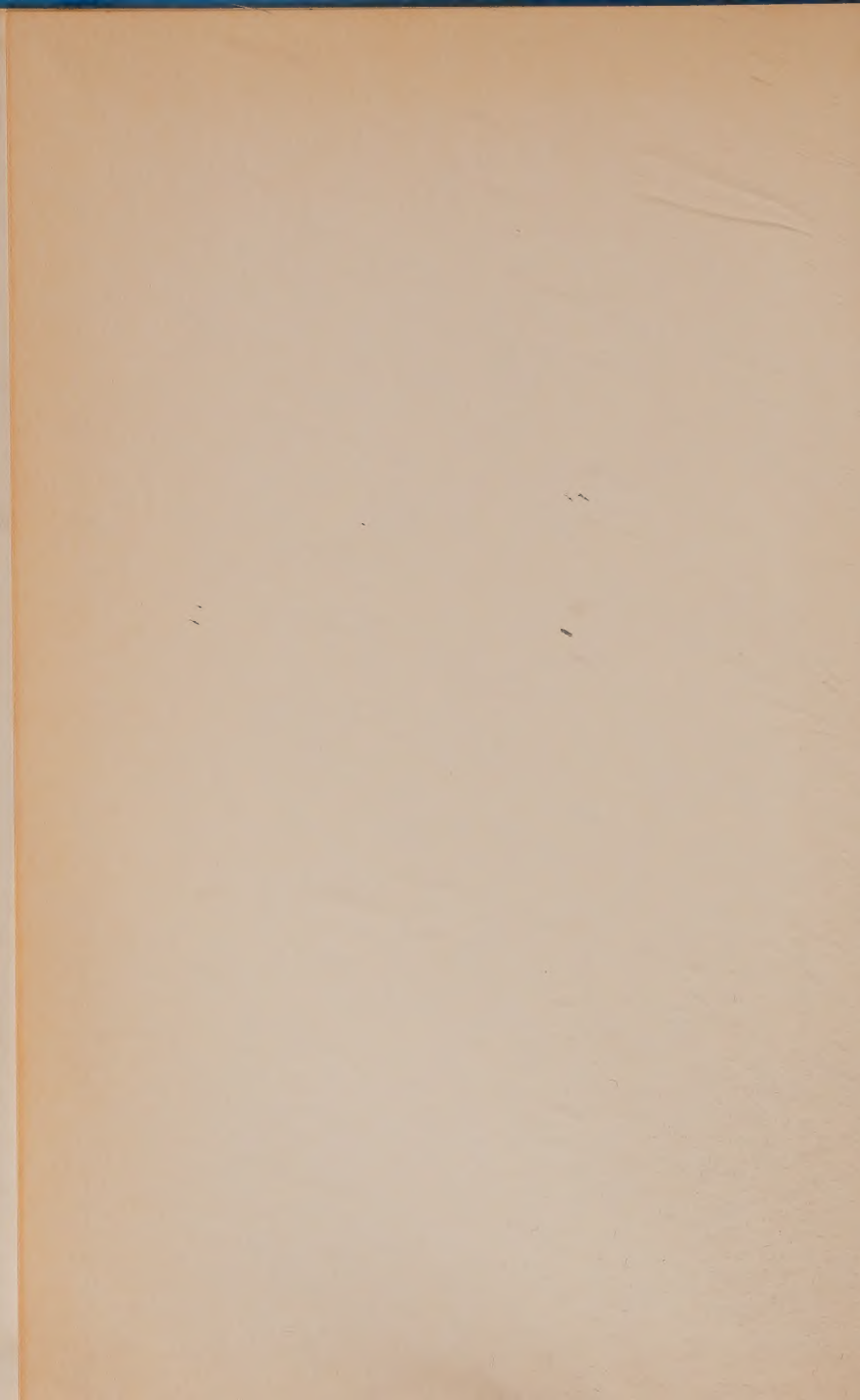
PQ7797.R7 Z7

mn

Guardia, Alfredo de/Ricardo Rojas, 1882-



3 9001 03818 1833



COLECCIÓN LETRAS DEL PLATA

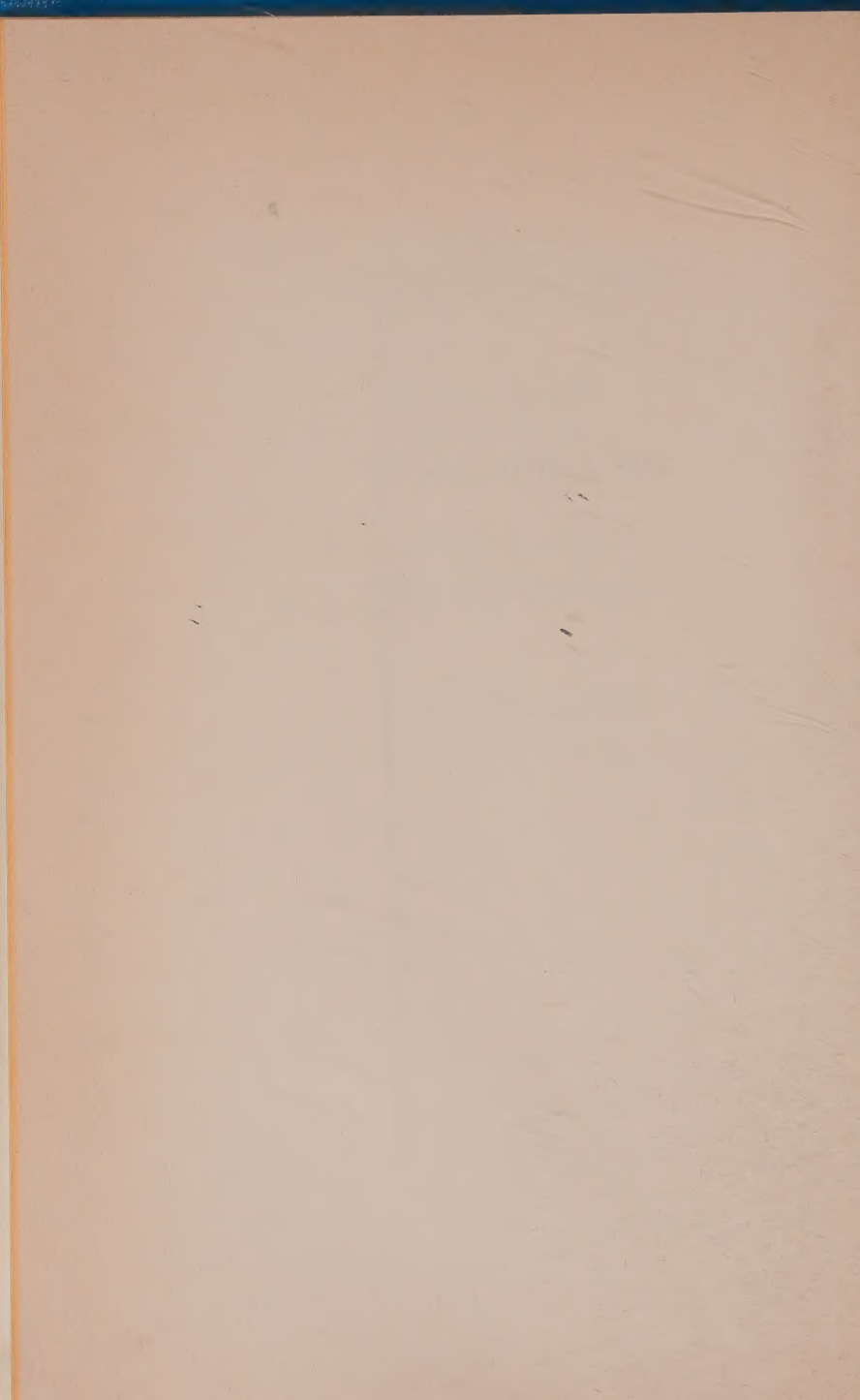
Vilariño, Idea:
LAS LETRAS DE TANGO

Lanuza, José Luis:
MORENADA

Carriego, Evaristo:
POESÍAS COMPLETAS

De la Guardia, Alfredo:
RICARDO ROJAS

RICARDO ROJAS



ALFREDO DE LA GUARDIA

PG

7797

R7

27

RICARDO ROJAS

1882-1957

EDITORIAL SCHAPIRE S. R. L.

RIVADAVIA 1255

BUENOS AIRES

IMPRESO EN LA REPÚBLICA ARGENTINA
Queda hecho el depósito que previene la ley 11.723
Copyright by EDITORIAL SCHAPIRE S. R. L., 1967, Buenos Aires

NOTA PRELIMINAR

PROPÓSITO INICIAL DE ESTAS PÁGINAS FUE EL DE ESCRIBIR, únicamente, una crítica circunstanciada de la poesía dramática inserta en la poligrafía de Ricardo Rojas.

Acerca de esas obras teatrales había ya formulado algunos comentarios, bien juzgándolas en su conjunto y su significación dentro de la escena argentina, bien en lo que respecta especialmente a *Ollantay*, empezando por la crónica que redacté para *La Nación* con motivo del estreno de la tragedia incásica en el Teatro Nacional Cervantes, en 1939, y terminando con el folleto dedicado por la Subsecretaría de Cultura a la reposición de la misma producción escénica en el Teatro Municipal General San Martín, en 1964.

Poco afectos a observar, mantener y desarrollar las tradiciones nacionales —como no sea en su aspecto más rudimentario—, los argentinos suelen mirar con indiferencia o con desdén todo el acervo espiritual del país, especialmente en lo que se refiere a las disciplinas literarias y artísticas. Ya cuando Ricardo Rojas hízose cargo de la cátedra de literatura argentina en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, surgieron voces sarcásticas, negadoras de que el país contase con una tradición en las letras. La “Historia” compuesta por Rojas demostró que sí existía y ante esa manifestación afirmativa se alzó Paul Groussac, llamando *floripondio* al libro por su continente desmesurado y desproporcionado al contenido. La hostilidad de Groussac se difundió, hizo prosélitos y ciertamente perjudicó al escritor argentino en el concepto de su propia generación y de las que siguieron. En

medio de los homenajes, los premios, las adhesiones de amigos y discípulos, se extendieron los juicios adversos, aun los ataques absurdos, de parte —muchas veces— de quienes apenas habían hojeado la obra numerosísima de Ricardo Rojas y hasta de los que no la conocían, pero se apresuraban a repetir los conceptos negativos de Groussac y sus continuadores.

Para sostener sus opiniones contrarias —las hay recientes muy acerbas—, los críticos han utilizado un procedimiento arbitrario: sacar a la obra comentada de su época, su escuela, su ámbito, en fin, para subrayar solamente lo que en ella puede haber caducado con el correr de los años, el cambio de las estéticas, la transformación de las costumbres y los gustos. Únicamente el genio —ya se sabe— es capaz de permanecer inmutable en el transcurso del tiempo. Los griegos, Dante, Cervantes, Lope, Shakespeare, Rabelais, Goethe, Dostoiewsky perduran y perviven, no sin que sufran cercenamientos en ediciones o representaciones, porque el hombre actual, con toda su cultura, decae en su atención allí donde su antepasado no sentía cansancio, sino placer... Schiller, Alfieri, Balzac, Ibsen, Turgueniev, Galdós —para citar algunos— ya no son considerados intangibles. Para ciertos comentadores son *passés*... O se los olvida o se los *corrige*, para adecuarlos al paladar del día. Y no hablemos de los de menor talla. Como entre los nuestros no abundan los de estatura prócer, suelen ser mirados con soslayada tolerancia o directamente con menosprecio por quienes condescienden a prestarles algún interés, en esta hora. Nos referimos, en general, a los más jóvenes.

En lo relativo al teatro, esta posición se extrema. En otros países exhúmase el repertorio dramático y se le considera, por cuanto ofrece, por lo menos, la enseñanza de una evolución estética, una documentación de las transiciones artísticas, una información sobre ideas, costumbres, tipos humanos, etc. Entre nosotros, eso merece poca o ninguna atención. Todo se da por concluido. No puede admitirse que *ayer* sea una base para *mañana*. Hay una irritada complacencia en proceder a la ruptura...

Estas consideraciones nos condujeron, pues, a examinar con cierta detención la dramaturgia de Ricardo Rojas. Pero, ya puestos a la tarea, una exigencia espiritual nos llevó a releer los libros del autor. Por una parte, la crítica debe recordar la *lección*

estética de Hegel —siempre lo hicimos— y estudiar el teatro dentro de la literatura —“la tragedia es la confluencia de la poesía épica y la lírica”—, y en consecuencia no debe apartar la creación dramática de un escritor de la encuadrada en otras disciplinas. Por otra parte, la poligrafía de Rojas presenta caracteres de tanta homogeneidad que no es posible distanciar sus libros de sus piezas teatrales.

Hemos querido, así, resumir su pensamiento y trazar, además, su conducta, porque siempre nos parecieron uno y otra ejemplares. Si no para quienes conocen con minuciosidad la obra de Rojas, sí para quienes apenas tienen de ella referencias, puede ser de interés y utilidad este volumen. En sus páginas hallarán, pues, una síntesis de toda aquella ingente labor literaria, histórica, sociológica, estética, política, en caso de que deseen averiguarla o recordarla en los trazos esenciales. El primer propósito de crítica dramática se ha convertido, con este designio, en una revisión general de toda la creación del maestro ilustre. Por lo demás, la memoria de su benévola amistad, mi adhesión a su persona y a tantas de sus ideas, la reminiscencia de nuestras entrevistas, la aprobación a sus actitudes, me inclinaron a revivir todo ello en el comentario de sus libros principales.

No es esta, desde luego, una revisión total y exhaustiva. Es solamente una nueva aproximación a la personalidad y a la obra del autor el *El País de la Selva* y de *Ollantay*, conducida por un aprecio sentimental no exento de observación objetiva y por una admiración intelectual no despojada de análisis crítico. Podrá, pues, juzgarse con otras preferencias que sobra o falta aquí o allá la exégesis o la glosa que, desde distintos puntos de vista, se hubiera formulado. Trátase de un libro que contribuya a mantener alerta a las generaciones actuales —las jóvenes— respecto a la relevante labor de Rojas, induciéndolas a la lectura atenta, a la visión imparcial, a la recolección de paradigmas y enseñanzas dignas de la más preclara ciudadanía argentina.

Si estos capítulos consiguen atraer, así, el interés de nuestra juventud hacia aquel hombre de tan vigoroso valor intelectual y tan alto decoro ético, se habrá conseguido el propósito esencial con que fueron escritos.



I

CONOCIMIENTO DE RICARDO ROJAS



RELACIÓN DE UNA AMISTAD

Primera entrevista

ERA UNA DE LAS PRIMERAS TARDES DE LA PRIMAVERA DE 1921. Un templado ambiente, un firmamento despejado, un sol brillante daban a la ciudad aire claro, tono sereno, ritmo ligero y permanente, equilibrio y resplandor de una fiesta de trabajo. Buenos Aires crecía y se ensanchaba marcando el avance de una Argentina próspera, laboriosa, pacífica, abierta a los cuatro puntos cardinales, hospitalaria, generosa con todos los hombres del mundo. Una existencia nacional de nuevo acento se había inaugurado con el Centenario de la Revolución de Mayo, con las celebraciones de la Independencia. Los años azarosos pertenecían al siglo pasado y nadie hubiese creído que otros sucesos violentos y graves convulsionaran a la República. La Argentina, ahora sí, parecía segura de sus valores y su destino.

Aun no mediada aquella tarde me encontraba en una salita de espera, bajo la luz discreta de una ventana interior, contemplando curioso y un poco fascinado un ejemplar de *Los Lises del Blasón*, encuadernado lujosa y artísticamente y dispuesto en una vitrina con otros libros y algunos objetos preciosos de plata, de porcelana o de marfil. Estaba en la casa de la calle Sarmiento 2514, donde habitaba Ricardo Rojas, y en espera nerviosa, inquieta de que el escritor eminente llamase a su presencia a tal intruso, tímido y audaz a pesar suyo. En un

impromptu —resolución apresurada de los veinte años— había llegado allí sin venia alguna y hecho pasar una tarjeta, ingenuo pasaporte aun cuando mi nombre no fuese desconocido totalmente del poeta de *La Victoria del Hombre* por motivos intelectuales ajenos a mí, pero no a mi apellido. Hacía algo más de un lustro que Rojas había inaugurado una serie de conferencias sobre “Parsifal”, organizadas por la Asociación Wagneriana y dictadas por Ernesto de la Guardia, en el Salón Dorado del Teatro Colón, al tiempo que traducía las obras del músico genial, en sus libretos, y comentaba sus partituras.

Transcurridos unos minutos, estuve frente a Rojas. Había interrumpido generosamente su trabajo en aquella habitación donde gran cantidad de libros se desplegaban en orden o desorden como la más suntuosa decoración. Un retrato del padre, don Absalón Rojas, presidía aquel ambiente, en que las efigies de Sarmiento y Alberdi imponían el sello de su anhelo patricio. Estaban allí, en otros lugares, los rostros de Miguel de Cervantes y Dante Alighieri, y como presta para el vuelo simbólico de la inteligencia y la voluntad —acéfala por paradoja— abría sus alas una Victoria de Samotracia. Recordé, en un instante, la “Invocación a Nike”:

*Sobre la aguda proa que peregrina hiende
las silenciosas nieblas y el resonante mar,
álzate, Nike alada, y en el azul extiende
la fuerza de tus alas hechas para volar.*

Temblaba yo interiormente casi como un azogado ante la presencia del maestro. Habíame impuesto con tanta temeridad como vacilación aquel examen severo, fuera de las aulas y de toda norma escolar. No sabía, entonces, que Ricardo Rojas había pasado, sin duda, un trance parecido, al presentarse en su primera juventud ante Bartolomé Mitre.¹ Había querido yo ver y hablar a Rojas y allá estaba. Sus ojos negros, luminosos, escrutadores, me impresionaron profundamente. Me cohibían, y me alentaban al mismo tiempo. Con el rodar de los años, el maestro escribiría en *El Profeta de la Pampa*: “Siempre es conmovedor el espectáculo de un joven que se busca a sí mis-

¹ *Los Proscriptos*, pág. 1.161.

mo, tanteando por hallar el objeto de su vida y balbuceando por encontrar su propia expresión".²

Comencé, efectivamente, a balbucear ante aquella figura airosa, que me indicaba con amable ademán un asiento y me hacía las primeras preguntas con tonada suave y palabra sencilla. La luz que entraba por el balcón, a su izquierda, iluminaba una cabeza noble, cabello endrino, largo y lacio bien peinado a ambos lados de una frente alta y despejada. Las cejas como pintadas al carbón, la mirada penetrante y tranquila, el fino bigote recortado para ocultar el labio superior, bajo la nariz recta y algo ancha, la barbilla redonda y voluntariosa. Esa cabeza altiva sin orgullo, firme sin arrogancia, emergía de un rígido cuello almidonado, recto, con una apertura central, rematada por la oscura corbata de plastrón. La tez de ese rostro tiraba a cetrina, pero recogía la luminosidad externa y parecía conjugarla con cierto propio fulgor. La mesa-escritorio separaba al autor ya ilustre de la recién publicada *Oda de las Banderas* y al muchacho aún adolescente que se aficionaba a emborronar cuartillas, algunas de las cuales latían de emoción en su bolsillo del pecho...

Porque ese era el propósito de la visita impertinente, que el tolerante maestro convirtió en oportuna y amable. *Leer unos trabajos literarios en prosa y en verso*... No cualquiera hubiera aceptado la imprevista audición de tan precoz y entrometido huésped. Pero Ricardo Rojas, apenas formulada mi solicitud, me invitó con una sonrisa gentil a comenzar la lectura. Saqué mis carillas y empecé, efectivamente, a tartamudear un artículo evocativo de las cortes de Luis XIII de Francia y de Felipe IV de España, en las bodas con Ana de Austria y con Isabel de Borbón, respectivamente. Intentaba allí, con el relato de esas dobles y regias nupcias, señalar las influencias recíprocas ejercidas y asimiladas por los pueblos francés y español, y me alargaba en consideraciones históricas, políticas y culturales, por cuanto la reina Isabel llegó a despojar de su prinzanza al funesto Conde-Duque de Olivares —magníficamente retratado por Velázquez con paleta digna de modelo más noble—, y por cuanto asimismo, la reina Ana había tenido como adversario al Cardenal de Richelieu. Mucho me temo que mis reflexiones estu-

² Pág. 108.

vieran no muy apoyadas en los textos históricos, sino inspiradas por los capítulos novelescos de Alejandro Dumas y de Manuel Fernández y González. Pero Rojas las escuchó como si le hubieran descubierto un asombroso papiro babilónico o, mejor aún, una leyenda incásica enredada en *quipos* por algún *amauta* de Manco Cápac o Túpac Yupanqui. Y que no fue fingida tanta atención, lo prueba que, terminado el último párrafo, me aconsejó cortase de mi relato los correspondientes a las dos primeras cuartillas y comenzase con el segundo de la tercera. Tanto precisión me dejó estupefacto. Mas, en seguida, me explicó el por qué de su consejo. Principiaba mi narración con algo así como unas observaciones filosóficas, y yo no estaba aún maduro —me lo sugería con la más bondadosa frase— para esa grave meditación... Suprimidos tales fundamentos, el relato quedaba ágil y colorido y muy apto para la publicación en *Caras y Caretas*, y, mejor aún, en la nueva revista *Plus Ultra*. Rojas empuñó de inmediato la pluma y redactó una carta de presentación y elogio condescendiente para el pintor Juan Alonso, que dirigía, a la sazón, ambas publicaciones.³

¿Pero cómo habría de quedarme sin leerle los versos? Apenas trazó la recta rúbrica sobre las grandes letras de su nombre, *ataqué* a mi auditor con unos rengloncillos que —según creo recordar— estaban influidos por las “Canciones de mi casa”, de Alfredo R. Bufano. Cuando concluí, Ricardo Rojas con una paciencia búdica me alargó la carta de recomendación y me dijo alguna vaguedad acerca de mis versos infantiles. El contraste de las frases que acogieron a mi prosa y mi poema fue aleccionador para mí. Por cierto, que durante largos años continué escribiendo *líneas cortas*, más las guardé celosamente, entre papelotes reservados, y sólo las saqué a luz casera en alguna festiva ocasión para demostrar a la familia —como decía mi padre— “que *aliquando bonus* también tenemos un poquito de poeta”.⁴ Así me salvó Rojas de ser uno de tantos poetastros que circulan por las aceras de Buenos Aires. En lo referente a mi cualidad de prosista, la responsabilidad corre, desde enton-

³ En *Imagen de Ricardo Rojas*, refiere Antonio Pagés Larraya su primera visita al maestro. “Era parte de la vida de R. alentar vocaciones y aconsejar a los jóvenes.”

⁴ “De los versificadores, que son centenares, al poeta, que es *rara avis*, hay mucho que andar...” —decía Sarmiento.

ces, por su absoluta cuenta. Los manes del gran maestro me acojan, como siempre me guiaron . . .

No me dejó salir de su casa Ricardo Rojas sin indicarme que lo visitara, asimismo, en la Facultad de Filosofía y Letras, donde él dictaba, como se sabe, la cátedra de literatura argentina y dirigía el Instituto correspondiente, editor de tantas obras casi ignoradas, de los viejos tiempos emancipadores. En su Biblioteca hallaría dirección y consejo.

Lecturas

Por mala fortuna y exigencias materiales que me desviaron inmediatamente de la senda marcada por el maestro no pude asistir al centro de estudios. Fueron pocas mis horas para el trabajo periodístico, anónimo, sacrificado, en que me inicié en tal época, y me fue imposible seguir los cursos y las tareas literarias que me proponía. Rojas me orientaba hacia los sucesos de la Colonia, donde había vetas por ensanchar, temas que —suponía, y suponía bien— afines a la inclinación y al estilo que con tanta gentileza había querido subrayar en mi pequeña prosa leída. Comencé, entonces, a palear montones de carillas para echarlos a las fauces insaciables del Moloch de las imprentas; de varios dioses, mayores o menores —los sueldos eran mínimos—, que reclamaban sin pausa el tributo del espíritu, el ingenio, la voluntad, la constancia, la abnegación del periodista, especialmente de los jóvenes aprendices y oficiales. Y digo *reclamaban*, así en pretérito, porque hoy es muy otro el oficio en nuestras redacciones. No había en aquellos años viajes gratuitos a Europa o América del Norte, y, desde luego, ni firmas de artículos ni siquiera iniciales en las fugaces crónicas. Era la prensa una sima de trabajo y olvido y algunos de los muchos que en ella se abismaron sólo tuvieron en recompensa cuatro palabras circunstanciales en la “hora de los elogios”; cuando se publicaba un retrato a media columna, podía el difunto darse por muy contento . . . Con alegría y esperanza cumplíamos, sin embargo, aquella labor, día tras día, noche tras noche. No importaban el esfuerzo excesivo, el magro ingreso, el réspice de Secretaría, el vale impago en la Caja, la decepción o el cansancio, para acudir, en la madrugada, a beber

la copa o tomar el café con leche: veinticinco centavos por un tazón gigantesco, pan de media vara, manteca a discreción y además dulce de leche. Los potentados comían su pucherete colmado y oloroso por un peso y podían fumar después dos cigarrillos al hilo.

No era aquella una vida cotidiana para filosofías y letras, aunque, sin conocerlas, letras y filosofías de la existencia humana nos envolvían y enredaban tan tempranamente. Por un tiempo había perdido de vista a Ricardo Rojas. De vista, mas no de lectura. Comprados de lance, prestados —y, a veces, según se acostumbra, no devueltos—, regalados también, iba leyendo con avidez y desordenadamente cuantos volúmenes podía, por lo general velando hasta la madrugada. Quedaban aún restos de la cuantiosa biblioteca de mi padre —perdida como tantas otras cosas por los reveses de la fortuna— y en ella encontraba formidables sorpresas para mi incipiente curiosidad intelectual. Los libros me atrajeron desde tempranos años. Recuerdo haber leído, no contando más de 12, y entre espantos y placeres *La Divina Comedia*, *El Paraíso Perdido*, el *Poema del Cid*, *La Odisea*, el *Ramayana*, *Los Miserables*, el *Facundo*, *Juvenilia*. Desde la adolescencia me entusiasmaron el *Quijote* y *Martín Fierro* —las obras que leí más veces en mi vida—. Tiempo después me enteraba de *El crimen de la guerra* y *El hombre fósil*; y en ese vértigo leía a Balzac, Dostoievsky, Valera, Galdós, Blasco Ibáñez, Larreta, Martel, Olivera Lavié para las novelas; y los artículos de Unamuno, Juan Agustín García, Alberto Ghirardo, Maeztu, Pérez de Ayala, Rodolfo Senet. . . Tantas páginas revueltas, a veces devoradas con devoción muy viva, a veces abandonadas unas por otras en la premura del interés. Pero mis preferidos, entonces, eran paradójicamente Ricardo Rojas, a quien reputaba maestro de cultura argentina, y Pío Baroja, en quien aprendía las vueltas del mundo español.

El País de la Selva, *La Restauración Nacionalista*, *Blasón de Plata*. . . Varios me apasionaban, me inquietaba alguno, todos me enseñaban ideas y sucesos que estaba ansioso de aprender. Cuando me sentía fatigado por la atención dedicada a las obras más nutridas de conceptos, serenaba los nervios con las narraciones divagadoras de *Zalacaín el Aventurero*, *El Laberinto de las Sirenas*, *Pilotos de altura*, *Juventud*, ego-

latría. Sugestiva disparidad de escritores. Rojas muy americano, muy argentino de tierra adentro. Baroja muy europeo, muy español del país vascongado. Rojas, un gnóstico fervoroso; Baroja fluente en su agnosticismo; Rojas, un místico; Baroja, un escéptico; Rojas, un idealista; Baroja un racionalista. Rojas, platónico; Baroja, aristotélico, si es que nos referimos a los dos orbes capitales de la filosofía. Ricardo Rojas me enseñaba a creer y a crear; Pío Baroja me aconsejaba observar y discernir...

Por la libertad de Unamuno

Así pasaron tres años en que no volví a ver al escritor insigne. Producíanse en Europa acontecimientos que nos inquietaban espiritual e intelectualmente. El fascismo había surgido en Italia con una caricatura imperial, cuya farsa arrastró, sin embargo, a un pueblo enardecido de antemano por la guerra, los discursos lírico-belicosos de Gabriel D'Annunzio, el triunfo de Vittorio Veneto, la paz de Versalles, que no habían producido, sin embargo, ninguna prosperidad a ese país. El funesto ejemplo de Mussolini fue seguido por varios imitadores. Con el viejo método del pronunciamiento militar, Miguel Primo de Rivera se adueñó de España y cuando el rey Víctor Manuel III visitó a Madrid, en medio del boato de la Corte, el general español pudo decirle: "Io sono un piccolo Mussolini". (Palabras textuales.) No lo hubiera sido de no perseguir a la inteligencia, según el predilecto sistema de todos los dictadores. En febrero de 1924 Unamuno estaba desterrado en la isla de Fuerteventura. Y fue Ricardo Rijas quien inició en Buenos Aires la protesta por tan violenta arbitrariedad. Con él estuvo toda la juventud, que entonces aún amaba a la Libertad como a una querida romántica. Veníamos detrás del maestro por la calle Florida hacia la Plaza San Martín, pero ya sabíamos que era imposible realizar un mítin allí, al aire libre, bajo las estrellas, junto a la estatua del Libertador —ningún otro amparo más excelso—, que ya comenzaban a envolver las sombras nocturnas. Entramos en el local del Círculo de la Prensa, ahí mismo en Florida, que pronto resultó pequeño para albergar a todos los manifestantes. Hubo que improvisar una tribuna para que

Rojas se alzase sobre la concurrencia y pudiera ser oída su voz. Trasladamos cuatro o cinco muchachos una mesa a uno de los ángulos de la sala, una silla sirvió de escalón y el autor de *El País de la Selva* se irguió sobre el mar de cabezas, rodeado por la especie de guardia juvenil formada en torno para apuntalar al inseguro pedestal. Elevábase allí la figura altiva del poeta, oscura en su atavío, la melena despeinada, los ojos fulgentes, el ademán sereno para acallar los aplausos y los vítores. Su mirada y su mano revelaban la emoción profunda que le embargaba con la luz titilante y el temblor contenido. Un silencio grave y hondo se extendió por el salón repleto. En la calle bullía el gentío, procurando introducirse en la casa atestada en portal, vestíbulo, corredores, las dependencias todas. La voz cálida, de tan suave acento, modulada armoniosamente al desarrollar el período oral, extendióse con el tono vibrante, conmovido. Las primeras frases de Rojas se me quedaron grabadas para siempre, porque ellas abrían una lección que jamás olvidé en mi vida:

—Antes de venir aquí para hablarlos, he recorrido con la memoria mi obra entera, para que este discurso fuera una consecuencia de todo mi pensamiento . . .

Admirable y pura enseñanza ya de ese breve introito. En ella se concentraba nítidamente el espíritu de aquel hombre, que puede bien definirse en dos palabras: *Libertad* y *Lealtad*. Libre en su mente y su corazón para vivir en la plenitud del hombre, en su conocimiento y su conciencia; libre en el vuelo de la creación imaginativa y el poder de la razón edificadora; libre para el desenvolvimiento del ser en todas sus facultades y funciones —según nos lo demuestra Spinoza—. Leal a los *principios* fundamentales, fuentes del ser mismo, que debe determinar, luego, la razón de ser; leal a la causa primigenia y la última causa; leal a los valores supremos que se alzan hasta la más acendrada irrealidad, percibidos por la inteligencia, pero más aún por la intuición superior del espíritu; leal en cuanto a las categorías; leal en todo el proceder.

Rojas pronunció un discurso grávido de conceptos sobre la personalidad y la obra de Unamuno. Exaltóse para exigir con justicia la liberación del prisionero sujeto a la roca por el endiosado prepotente, purgando el delito de llevar la luz de un fuego intelectual a los hombres; pagando la culpa de esclarecer

a sus compatriotas, que parecen destinados a vivir en cautividad, bajo una casi permanente tiranía, a pesar de todos sus sacrificios de sangre y de muerte. Porque la historia moderna de España es la relación de las inmolaciones de un pueblo en aras de una libertad que aparece siempre para él como un ideal inalcanzable, imposible, negado por una fatalidad política eterna.

La manifestación se dispersó, después, por la ciudad, alentando un fervor puro, una idea levantada, una memoria encendida en que se concentraban las figuras y los acontecimientos de la España medular, la nacida de sus concejos, sus municipios, sus cortes medievales; la España que había hecho jurar a Alfonso de León en Santa Gadea, —luego llamada del Cid—, su inocencia antes de suceder al rey Sancho de Castilla; la España del *Fuero Juzgo* y los otros fueros regionales; la España de las Cortes, que podría rivalizar, sin su desdicha, con la feliz Inglaterra de la Carta Magna; la España de las Comunidades castellanas, de las *Germanías* de Valencia, de las *Irmandades* de Galicia; la España verdaderamente esencial y tradicional, y no la extranjera España de los Austrias y de los Borbones. Era aquella la España que Ricardo Rojas había conocido en su viaje de 1907, donde había encontrado la fuente de su sangre española mezclada con la india, como la de buen hijo e *hijo de algo*, —hidalgo conquistador—; en la que había hallado a sus pares los poetas y los pensadores del 98, evocados tanto después en su *Retablo Español*.

Iniciación

En el silencio de las bibliotecas, en las horas nocturnas del pequeño hogar materno, en los paseos solitarios leía pausadamente las obras del maestro, a quien no podía seguir en las aulas, pero a quien tenía presente en mis estudios autodidácticos.

Recitaba mudamente los poemas de Rojas. No precisaba yo, entonces, con exactitud si eran románticos o simbólicos o modernistas. Lo que me atraía en tales versos eran las imágenes ardientes, el ímpetu de hacha o de proa para abrir picada en la selva o surco en el mar de la vida, la glorificación del espíritu.

Lector adolescente de la poesía modernista, no me conmovieron nunca ni sus estilizaciones principescas ni su decadentismo refinado, de artificiosa elegancia. Los huía en mis tímidos y ocultos tanteos líricos. Los extravagantes alardes de la *vanguardia* de 1920 me dejaban indiferente: *ultraísmo* y *creacionismo*; no me gustaban ni Tritán Tzara ni André Salmon, ni Blaise Cendrars, y menos todavía Drieu la Rochelle por un lado y Paul Morand por el otro. El alud de miméticos me horrorizaba, imitasen en Europa o en América; se entretuvieran aún con los restos del *modernismo*, para copiar a Rubén Darío, o se declarasen *expresionistas* para continuar a Iván Goll. No pude entender jamás cómo bajo el lema de *Martín Fierro* podían agruparse escritores que ninguna relación demostraban con la tierra y con el gaucho. Me parecía una incongruencia y así se lo manifestaba a algunos de ellos, que eran amigos míos. Y otro tanto me ocurrió con el grupo de *Boedo*, preguntándome qué parentesco podrían tener los *ex hombres* de Máximo Gorki y los trabajadores del país, tantos de ellos laboriosos inmigrantes que llegaban día a día, a Buenos Aires con un poderoso caudal de voluntad y optimismo. En el grupo *martínfierrista* no había rumbo exacto ni cohesión en contenido o continente; el núcleo *boedista*, orientado con precisión y más homogéneo mantenía una actitud más *literaria* que *real* cuando pretendía aproximar, no ya la estepa a la pampa, sino San Petesburgo a Buenos Aires, que eran dos extremos espirituales y geográficos.

No fui ni soy, sin embargo, enemigo de las renovaciones líricas, y siempre entendí que las fecundas surgían del seno mismo de la tradición en movimiento, de la evolución natural del genio de los pueblos, constantemente germinadores.

Leí *La Victoria del Hombre*, mensaje primero de un poeta de veinte años. Lo escuchaba en los versos que me parecían mejores, como el soneto dedicado a los vientos:

*Simoun o tempestad, soplo errabundo,
verbo grandioso, formidable empuje,
lleva en su voz el viento cuando muge
todo el eterno diapasón del mundo:*

*como los niños llora gemebundo,
o con la voz de los leones ruge;*

*y si en la entraña de los montes cruje,
tiene la queja del dolor profundo;*

*en las cuerdas de hierro de una reja
vibra, y errantes músicos semeja;
y cuando el mar a sus impulsos late,*

*remedan un combate sus rumores,
y resuenan clarines y tambores
sobre el fragor lejano del combate.*

La plasticidad, la sonoridad, las sugerencias, la técnica exacta de este poema, compuesto a temprana edad, eran, a mi juicio, de rara perfección.

Los Lises del Blasón no me cautivó de igual modo. El estro era el propio de Ricardo Rojas en los mejores sonetos dedicados a Don Quijote y a Macbeth. Los juegos, los alardes burlescos y las divagaciones sentimentales no me conformaban en cambio, porque si bien estaban en la corriente de la época en que fueron escritos, habían caducado rápidamente en mis lecturas. Me agradó, en cambio, algún romance ingenuo y cristalino:

*Yo tenía siete años,
y acucillado en medio
de aquella ronda otro era
el Lobito del cuento:
y mientras él roncaba
simulando su sueño,
tomados de la mano
los líricos pilluelos,
en círculo coreábamos
su estribillo burlesco:
Ay, qué lindo es pasar por aquí,
cuando el lobo está durmiendo.*

La Oda de las Banderas era la poesía civil que mejor cuadraba con el tiempo en que fue escrita. Alentaba y conmovía ese canto de convivencia entre todas las comunidades en el ámbito argentino, de solidaridad de las naciones, com-

prensión de los pueblos, fraternidad humana en el más amplio y generoso sentido de la razón y el sentimiento. Y era, además, tan decorativo que se veía pasar el desfile por la ancha avenida ciudadana con el despliegue policromo de las enseñas nacionales. La "Oda" sonaba como un himno a la unidad de todos los hombres, a la patria común del mundo, donde caben todos los países como provincias caracterizadas de una República universal, comenzando por la unidad de América. Allí estaban todas las banderas.

*¡Al verlas juntas, la emoción heroica
me desbordó del pecho en la onda santa!
Y ya no vi la dulce patria mía
por el mar y los Andes limitada:
mi patria fue la América fraterna,
desde la Patagonia al viejo Anáhuac,
un solo continente, un solo ensueño,
un solo idioma y una sola casta;
visión tendida sobre las fronteras,
sin conquistas, ni crímenes, ni armas;
visión que en el azul del cielo funde
la serena concordia de las almas.*

Esta idea y esta emoción me eran muy caras y han seguido inspirando conceptos y sensaciones parecidos cada vez que encontré en los grandes libros el pensamiento de la hermandad de los pueblos sin trabas políticas, sin dogmas sociales, pero también sin soslayos intencionados hacia la abstracción y hacia la utopía. Me llega siempre en la voz de los poetas más insignes: en la de Goethe, en la de Byron, en la de Hugo. . .

Por eso no participé nunca del recelo que despertó en algunos lectores *La Restauración Nacionalista*. Ciertamente hallé en aquellas páginas parágrafos que no aprobaba. Con una sed de instrucción y de cultura, pero con escasos y pequeños billetes de banco en el bolsillo, había logrado alcanzar alguna noción de Kant, de Schopenhauer, de Nietzsche, de Kropotkin, de Gorki en cuadernillos que adquiría por veinte centavos en los quioscos de la Avenida de Mayo, al salir de la redacción. Rojas, refiriéndose indudablemente a los que difundían las ideas de un Bakunin, de un Sorel acusaba a edi-

tores ávidos de esparcir un “innoble veneno, profusamente difundido en libros baratos” con el fin de contaminar a “las turbas ignaras y a la adolescencia impresionable”. Mis amigos y yo pertenecíamos a esa adolescencia impresionable, no lo dudo. Mas esos cuadernos nos eran útiles, pues no podíamos comprar los gruesos volúmenes de los sistemas filosóficos —por otra parte, incomprensibles en su árida masa para nosotros, a la sazón—; imposibilitados, asimismo, de asistir a las Facultades por urgentes exigencias económicas; y empeñados, sin embargo, en procurarnos conocimientos que nos permitiesen ensanchar nuestro criterio, adquirir ideas generales, poseer una incipiente cultura, aun cuando fuese fragmentariamente. Éramos a la vez maestros y alumnos, como lo son siempre los autodidactos. No vacilábamos —aunque fuera ingenuamente— en reprochar a Ricardo Rojas que considerase como una “aberración democrática” que “la obra de alta y peligrosa filosofía circulase en volúmenes económicos”. Esa idea significaba una defensa de la censura por más que pudiera ser dictada con una limpia intención. Llevada al extremo coincidía con el presunto riesgo de la enseñanza, de la lectura. El hombre que aprende a leer puede y debe leerlo todo. Aun en los procesos a la pretendida obscenidad, la historia literaria nos enseña los errores indignantes y risibles cometidos por los censores contra algunos de los más grandes novelistas del mundo.

Por momentos, Rojas se había exacerbado; pero sabíamos que su patriotismo era eminentemente pacífico, que su nacionalismo buscaba sólo robustecer espiritualmente al pueblo argentino, imprimirle homogeneidad, inspirarle el culto de su historia y su tradición, advertir a quienes arriban a estas playas que deben identificarse con la *argentinidad* —para emplear un vocablo que pronto inventaría el maestro—, marcar las grandes diferencias existentes entre el abigarrado cosmopolitismo, gárrulo y superficial, y una fértil y concentrada universalidad en el entendimiento y el amor de todas las razas, todas las religiones, todos los seres humanos. Antes que a la *colonia* extranjera, Rojas censuraba a la comunidad nacional. Presentaba “la disociación de los viejos núcleos morales, la indiferencia para con los negocios públicos, el olvido creciente de las tradiciones, la corrupción popular del idioma, el desconocimiento de nuestro propio territorio, la falta de solidaridad nacional, el ansia de la

riqueza sin escrúpulos, el culto de las jerarquías más innobles, el desdén por las altas empresas, la falta de pasión en las luchas, la venalidad del sufragio, la superstición por los nombres exóticos, el individualismo demoledor, el desprecio por los ideales ajenos, la constante simulación y la ironía canalla —cuanto define la época actual— comprueban la necesidad de una reacción poderosa en favor de la conciencia nacional y de las disciplinas civiles”. La cita es oportuna, pues si él marcaba, entonces, la actualidad de tales conceptos, otro tanto debemos hacer ahora, porque no pueden ser más propios del presente. Esa es una de las enseñanzas permanentes de su clara maestría.

Blasón de Plata vino a confirmar los conceptos noblemente humanos de Ricardo Rojas. Quienes habían creído por error o conveniencia que *La Restauración Nacionalista*, en su esencia, era una prédica reaccionaria que podría ayudar a sus bajos intereses, sufrieron una desilusión profunda. El autor expresaba en esos capítulos un sentimiento acendrado por todos los núcleos formativos de la soñada *argentinidad*, sin rechazo alguno para los recién llegados que irían a fundirse con los de la más vieja cepa criolla.

Arquetipo

Nacido en una agreste región del país, descendiente de guerreros españoles de la Conquista y con sangre india revelada por el mismo color de su tez y algún rasgo de su faz, Rojas sentía el imperativo del primigenio espíritu hispano y el llamamiento de la raza aborígen, fundidos en el crisol telúrico. Era, pues, un argentino arquetípico. Era una genuina expresión del pueblo inicial de este suelo, y no podía ver sin decepción que se diluyeran las virtudes —y, añadiríamos, aun los defectos— de una raza que había realizado grandes proezas para fundar un foco civilizador en estas remotas playas del mundo. Con una visión mística y mítica vio como un ara a la tierra y como un héroe al hombre surgido de estas dos ramas humanas. Contemplaba el alma argentina en aquella primera y límpida desnudez, dentro del templo eurítmico y decorativo de las Indias, surgido del océano ignoto para que allí creciese una nueva vida del hombre al cumplirse la redondez del planeta. Los indios, los españoles,

los criollos, los argentinos trazaban con sus pasos la trayectoria exacta, formando el espíritu auténtico de una "nueva y gloriosa nación". Pugna y edificación admirable. Unos lucharon por defender sus lugares nativos, intuyendo que se les despojaba no sólo de ellos, sino también de la existencia misma. Otros pelearon para fundar sus nuevas ciudades, que, tan lejos de su cuna solar, constituían como una anticipación de otra patria flamante, aunque todos jurasen por el Rey. Surgieron, luego, los hijos de ambos agonistas para ir tomando conciencia de su singularidad, a medias españoles, a medias americanos. Después aparecieron los que construyeron la nacionalidad con hazañas donde el valor y el sacrificio, el entusiasmo y el ideal, iban tallando el monumento de la original República. Aun cuando también aquí ciertos comentadores intentaran subrayar divergencias irreconciliables entre unos y otros grupos por la raza, por la filosofía, por la política, lo cierto es que todos habían contribuido a la formación nacional, no sólo en pugna de estos contra aquellos, sino en continuos entreveros dentro de su propio ámbito: indios contra indios, españoles contra españoles, criollos contra criollos, argentinos contra argentinos. El espíritu se forjaba en la guerra como en la paz.

Pero corrientes deterministas —bien lo vemos nosotros— imponen a los pueblos designios insospechados. Los pueblos americanos se han formado con las aportaciones inmigratorias al través de los tiempos, y no es dudoso que el continente absorbió una innumerable mayoría europea en sus extremos del norte y del sur, mucho más blancos que sus zonas centrales, donde las razas aborígenes perduraron, mezcláronse íntimamente, y, además, el negro prorrumpió con visible contraste. Nueva York y Buenos Aires son dos ciudades señeras que marcan la hegemonía aria sobre todo otro núcleo racial humano. Sin duda, Rojas lo advertía, asimismo, y entendiendo que era forzoso el cambio lento de las ingénitas características, lo que aconsejaba y con razón profunda era el mantenimiento del alma argentina. "Nutramos nuestro espíritu con la savia de nuestro suelo y de nuestra estirpe" —decía—. Mas aseveraba que ello no significaba un obstáculo para la convivencia de todos los habitantes de la República.

“El País de la Selva”

Libro que me deleitaba era *El País de la Selva*, y lo glosó aquí alterando la cronología porque fue leído repetidamente y en varias épocas. El primer párrafo de la “Advertencia preliminar” me gustaba tanto por la sugestión y la armonía, que en el curso de muchos años y aún hoy resuena en mis oídos: “Llámole *País de la Selva* a la región argentina que se extiende desde la cuenca de los grandes ríos hasta las primeras ondulaciones de la montaña”.⁵

Las leyendas, los mitos autóctonos, el paisaje fulgente o tenebroso, las figuras reales o fantásticas se levantaban con alto relieve y audaz movimiento de los capítulos de este volumen preferido. La epopeya de la Conquista nos apasionaba con su vasto despliegue decorativo, gran lienzo en sus colores, poderoso en sus perfiles, sugestivo en sus contrastes de luces y sombras. Las andanzas del viajero peregrino en su propia tierra, descubriendo sus paisajes tupidos o desolados, las selvas casi impenetrables, los llanos acogedores, los pueblos donde resonaban las guitarras, los valles desde cuyo fondo misterioso llegaban las modulaciones de la *quena*, las cumbres sobrevoladas por el cóndor. Algunas evocaciones movían a ternura nuestros años juveniles, y repetíamos las coplas paisanas:

*Quién me diera esos ojos,
Y esas pestañas,
Y esa boquita roja
Con que me engañas.*

En el capítulo dedicado a los “Yaravíes” hay una frase que me enternecía a mí especialmente, enredado como estaba en amoríos primaverales. “Ella, por su parte, palideció de nostalgia, ensombreciendo su antigua carita de siemprenovia”. Esta conjunción en un solo vocablo de la palabra *novia* y la palabra *siempre* era la expresión maravillosa de la felicidad.⁶

⁵ Este párrafo, en la voz de Ricardo Rojas, fue grabado en el disco de *Ollantay*, inicial de la Discoteca Dramática Documental que organicé en el Instituto Nacional de Estudios de Teatro.

⁶ Curioso es que poetas de avanzada como Oliverio Girondo utilizaran tantos años después fórmulas como la de “montañacaballo”, etc.

Esa impresión se remataba, reiterando el breve diálogo:

—¡Ñuritay!

—¿Me quieres?

—Sí, viditay, sí...

Opuestas a tales imágenes claras y sencillas eran las torbas, las tétricas figuraciones de Zupay y sus formidables criaturas. La otra faz de la medalla romántica. Por allá embestía el Toro-diablo, potente masa negra corneando al aire; acechaba su presa carnal el Runauturunco, indio artero y tigre voraz; la Mul'ánima, blanca aparición alada, trotando en el viento, con la tentación de su sexo y su pecado; volaba de árbol en árbol la perversa silueta del Kakuy, lanzando su fúnebre gemido: "Turay!... Turay!... Turay!..."; desvanecía en la penumbra como rayo lunar la Telesita, mitad mendiga demoníaca, mitad virgen o hada bienhechora, furia y euménide a un tiempo, envuelta en llamas y coronada por el fulgor estelar. Y qué muchacho no amó y temió, a la vez, los cóncavos arcanos de la Salamanca, esa caverna que al salir de la adolescencia atisbadora y tímida, ávida y medrosa, es como una representación de la vida atrayente y enigmática.

A las horas de esparcimiento con esta lectura, seguían las horas de estudio. Allí estaba la *Historia de la literatura argentina* con sus cuatro tomos ingentes —ocho volúmenes en la segunda edición de Roldán, adquirida no sin esfuerzo—. Era como echarse de cabeza al mar de aquellas cuatro mil y tantas páginas. Habíamos leído elogios y censuras acerca de la obra inmensa, que se imponía, ante todo, al respeto sólo ya por la acumulación, ordenamiento y exposición de los materiales reunidos con tal empeño. No sabíamos, entonces, si tenían razón los que afirmaban o quienes negaban. El tiempo nos vino a demostrar los valores perdurables de ese trabajo en todos sus órdenes, que sigue vigente a pesar de las reservas que puedan formularse. A la "Historia" de Ricardo Rojas continúa acudiéndose, pues, en busca de la información, el dato, la apreciación seria, el detalle exacto.

De aquella enorme obra nació la síntesis de *Eurindia*, plena de aciertos en el enfoque total y la orientación artística,

y que en aquel momento me atrajo especialmente por la oposición entre los *antiguos* y los *modernos*. Me abrió un panorama amplio y detallado que ignoraba absolutamente y por cuyas sendas entré con la fruición de quien desea aprender lo que no sabe. "Los ritmos históricos", me apasionaron, pero las reflexiones que me provocó esa lectura quedaron para tiempo muy posterior. No pasé en aquella época a otras obras de Ricardo Rojas, atraído desordenadamente por libros numerosos, según suele ocurrir en la primera juventud.

Homenajes

En 1923 se realizó un homenaje al maestro con motivo de haber recibido el Gran Premio Nacional de Letras, que instituyó el Congreso como recompensa extraordinaria para la *Historia de la literatura argentina*. Allí, entre discursos y brindis, resonaron los versos lozanos y laudatorios de Leopoldo Lugones:

*Ricardo Rojas,
Justo es que ya
Feliz recojas
Las rosas rojas,
Las frescas hojas
Que el lauro da.*

.....

*Amigo nuestro,
Sabio y maestro,
Deja que mi estro
Te alabe aquí.
Y sin congojas,
Ni paradojas,
Ni musas cojas,
Ni nada así;
¡Más rosas rojas!
¡Más frescas hojas!
Ricardo Rojas,
Brindo por tí.*

Alfonsina Storni improvisó sobre el mantel un soneto:

*Si de lejanos tiempos fuérais el vencedor,
acaso, yo perdida en la turba anhelante,
apostada por ver al que pasa triunfante,
fuera la blanca mano que os lanzara una flor...*

Ezequiel Martínez Estrada también recitó su poema:

*Es una fiesta pura donde por un momento
con la ley pitagórica que mueve el firmamento
se equilibran las libres fuerzas del pensamiento...*

Carlos Schaefer Gallo evocó la vieja carreta santiagueña cargada de *sonko-bola, kiskaloro, kellucisa, patay, chipaco* y otros productos de la tierra nativa. Raquel Adler cerró las loas con un soneto propio:

*Llevas, Ricardo Rojas, en tu honda mirada
La esencia de tu raza, la soberbia visión...*

Rojas continuó su labor incesante. En aquellos veinte años transcurridos desde la aparición de *La Victoria del Hombre* había cumplido una obra que otros no alcanzan a realizar en una larga existencia. Volúmenes cuantiosos, folletos, artículos, conferencias, una tarea docente cotidiana en la Universidad Nacional de La Plata, en cuyo claustro lo había introducido Joaquín V. González, la fundación de la cátedra de literatura argentina en la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires. El doctorado *honoris causa*, el decanato, el rectorado de la Universidad porteña marcaron otros jalones en la fecunda labor del maestro. Tiempo después, en 1928, al cumplirse un cuarto de siglo de producción literaria, le fue ofrecido un nuevo tributo de la admiración del país, debido a quien tanto había hecho por el estudio de la *argentinidad* en sus órdenes espirituales e intelectuales.

Sacrificio civil

No tardaría en convulsionarse la República. Al retornar Hipólito Yrigoyen al poder la estabilidad constitucional fue amenazada casi hora por hora. Por todas partes se percibía

que podía terminar de un día para otro un largo período de paz interior, de progreso en todos los niveles de la vida nacional. Y, efectivamente, se produjo el golpe de Estado del 6 de setiembre de 1930. El liberalismo argentino conmovióse. Un partido podría haber dejado el gobierno a otro por medio de las urnas con el sufragio universal y el voto secreto de la Ley Sáenz Peña, y nadie se hubiese alzado contra el escrutinio de las elecciones por más que no estuviesen, todavía, limpias de violencias y fraudes. Pero la intromisión armada, los móviles ocultos y pronto descubiertos que animaron la acción determinaban un retroceso indisimulable en la vía democrática y constitucional del país. No se trataba de una revolución, sino de un movimiento contrario a la evolución pacífica y legal de la República.

Ricardo Rojas fue de los primeros que lo entendieron así, aun alejado como estaba de la política militante, y volvió a dar un alto ejemplo. Hasta entonces había impartido su enseñanza en la tarea intelectual, la esfera literaria y docente; ahora la ofrecería en la conducta ciudadana. Hasta esa hora había seguido rectamente su vocación indeclinable; desde ese momento debió, sin duda, violentarla o aminorar, cuando menos, sus dictados para acudir al lugar de peligro. Las naciones corren más riesgos que los propios de su desenvolvimiento azaroso, por la repugnancia o la indiferencia de su clase intelectual a mezclarse en la política partidaria. Son escrúpulos legítimos. Un poeta no tiene su sitio propio en el Comité. Su libérrimo pensamiento, su independencia de actitud, le impiden sujetarse a una disciplina que suele cambiar con las circunstancias, las oportunidades, y transigir con las combinaciones y las componendas. Sus ideas no pueden amoldarse, no ya a las exigencias de una Mesa Directiva, sino ni siquiera al programa de una Convención. Rojas hizo, entonces, este sacrificio, y lo cumplió con un ademán quijotesco, el de ayudar a deshacer un entuerto, socorrer personalmente al vencido sin justicia.

La consecuencia era previsible. El poeta representa siempre al espíritu en las batallas políticas y sociales. Su personalidad y su obra atraen la hostilidad del adversario, que intuye en él a su verdadero enemigo. El opositor de hoy puede ser el oficialista de mañana y el cambio de favores o condes-

cendencias suele ser frecuente, entra en las condiciones de la liza. Pero el poeta —cuando lo es en verdad— tiene una voz más alta, más audible, más respetable, más largamente proyectada en los ámbitos exteriores. De ahí, que sea perseguido en todas las latitudes si se atreve a enfrentar al despotismo, el avasallamiento, en nombre de los supremos valores humanos: la libertad y la justicia. Ricardo Rojas debía ser desterrado para cumplir plenamente el destino de poeta. Con otros correigionarios y en medio de un conato de revolución, fue detenido y confinado en Martín García, primero, en la Tierra del Fuego, después (diciembre de 1933), y allí permaneció medio año, trabajando como era su costumbre. Entonces escribía acerca de ese destierro:

“Constituido el Estado, creí que a nuestra patria le restaba formar un pueblo, y ésta era una empresa de educación. Sin embargo, últimamente, vi quebrarse nuestras instituciones, y consideré deber ineludible sacrificar mi paz intelectual para defender la ciudadanía. En esa lucha he caído en poder de la arbitrariedad: sin justificación ni proceso, he sido confinado en Ushuaia, la población más austral del globo”.⁷

Ahincado en la tierra, que aun en tales circunstancias sentía tan maternal en el sur como en el norte, escribió ensayos y poemas. El océano, entendido también como inspirador de su obra, le dictó su mayor composición lírica. Así, contemplaba la tempestad, mirando la marejada y observando su resonancia espiritual:

*Como en el fondo de la vida ruedan
esas olas del alma que remedan
torrentes, cataratas, mar, espumas.*⁸

Para los jóvenes fue aquella otra gran lección de Ricardo Rojas, que luego leímos en la prosa de *Archipiélago* y en los tercetos austeros de *El Albatros*. Entonces le escribí al maestro una carta en que le decía que su estro se levantaba desde el puño modesto y férreo de *Almafuerte* hasta la sien laureada de Dante.

⁷ Prólogo a *Cervantes*.

⁸ “Las Olas” - *La Victoria del Hombre*.

*Preso aquí de las armas que perjuran;
Entre los hielos de este mar proscrito,
Con los amores que la ausencia apuran,*

*Vuelvo los ojos a mi Patria y grito:
Yo soy aquel que antaño te cantaba
Y el amor que te di fue mi delito...⁹*

Así como se elevó la voz de Rojas contra la prisión de Unamuno, de igual manera la intelectualidad de España protestó por la cautividad del escritor argentino. Mi reacción fue la misma de Don Ricardo: afiliarme a un partido de cuyos jefes —y de cuyas maniobras preelectorales— pronto me decepcioné. Los veía encaminados hacia una acción de mero gabinete en lugar de salir a las plazas y a los campos, a fin de crear una conciencia social, revolucionaria y humanista a la vez, sin violencias y sin demagogias, que hubiese encauzado legalmente al proletariado argentino, y hubiera hecho imposible la sumisión a la tiranía.

Ricardo Rojas persistió en su labor política, procurando dar al partido a que pertenecía un hondo contenido filosófico y cultural, abriéndole perspectivas hacia el futuro. La maquinaria gubernamental funcionó tan dura como falsamente, y la oposición teórica se estrelló contra la fuerza y contra el dolo. Su optimismo, la energética inspiradora de sus obras iniciales, su acendrado amor a la patria, la pasión de servir y fecundar impusieron a Rojas mantenerse en el puesto que se había destinado y al que le llevaron los acontecimientos. No perdió intelectualmente ese decenio de prédica y esperanza cívicas. Escribió otros libros, pronunció discursos, dictó lecciones hasta que se retiró de la cátedra sin abandonar nunca su condición magistral; compuso dos otras teatrales.

Estreno de "Ollantay"

Hacia algún tiempo que yo no veía a Ricardo Rojas cuando se anunció en el Teatro Nacional de Comedia el estreno de *Ollantay* para el día 28 de julio de 1939, y con

⁹ *El Albatros*: Tercetos XVI y XVII.

alguna anticipación la secretaría general de *La Nación*, donde había ingresado como crítico dramático cinco años antes, me encargó la crónica de ese espectáculo. El tema, con sus remotos antecedentes, los estudios realizados sobre la leyenda y el drama primigenio, entre ellos los de Mitre, la categoría intelectual del autor, la importancia escénica de esa representación, me indujeron a munirme de los documentos necesarios para abordar trabajo tan significativo. Pasé largas horas en la Biblioteca Nacional consultando todo el material disponible, tomando numerosas notas de libros históricos, etnográficos, estéticos, textos originales, copias, etc., para reconstruir la época en que se desarrolla la “tragedia de los Andes”. Fui a visitar a Rojas para decirle con satisfacción que tenía a mi cargo la crítica de *Ollantay*, y eso sirvió para evocar nuestra primera entrevista. No disimularé que sentía un íntimo orgullo por haber llegado a una situación que me permitía juzgar —aunque fuera en volandera reseña crítica— una obra del maestro ilustre.

Ollantay obtuvo un éxito brillante. Al día siguiente de aparecer mi trabajo en *La Nación* del 29 de julio de aquel año, Ricardo Rojas —cuyos recuerdos de redactor del diario estaban siempre frescos— llegó a la imprenta de Mitre, para agradecer la crónica. No tuve la buena fortuna de estar presente en esa ocasión; pero a los dos días encontré a Rojas en un corredor del Teatro Cervantes. Me abrazó efusivamente y apenas pude contener la emoción, porque ese rasgo del maestro era para mí consagratorio. Me preguntó que deseaba recibir como prueba de estimación. “Un ejemplar de *Ollantay* dedicado” —le respondí. Es el que guardo en mi biblioteca como un blasón intelectual, testimonio de que uno no ha trabajado inútilmente en el oficio a que consagró toda su vida.

Desde aquella fecha estuve con frecuencia en comunicación con Ricardo Rojas. Fernando Lizarralde y yo le visitábamos una vez al mes y el escritor platense gastaba siempre la misma broma a la persona que nos abría la puerta: “Diga usted a don Ricardo que están los doctores Ollantay...”. Rojas sabía así que llegaban los dos discípulos, tan interesados en verle y escucharlo.

En 1947 organizóse por disposición de la UNESCO un consejo argentino, que, con otros de los diversos países del

mundo, crearía el Teatro de las Naciones, dependientes de un Consejo Directivo Central, residente en Nueva York. Presidía ese organismo nacional el dramaturgo Samuel Eichelbaum y éramos miembros del mismo la actriz Milagros de la Vega, el director y autor Armando Discépolo y yo. Pensé que la Argentina debía contribuir con una obra valiosa a formar el repertorio de aquel Teatro mundial, y me dirigí, en seguida, a Ricardo Rojas entendiendo que un nuevo poema suyo constituiría un exponente artístico y representativo de alta jerarquía nacional. Rojas prefería que tradujesen *Ollantay* para el caso.

Renové la iniciativa de llevar *Ollantay* al extranjero, estando en París en 1956, y concurriendo al Teatro de las Naciones, por donde desfilaban las mejores compañías dramáticas del mundo. Con este propósito escribí a Antonio Pagés Larraya, Director General de Radiodifusión, entonces, con quien me comunicaba frecuentemente, a raíz de la primera audición radiofónica de la tragedia de Rojas, para la que redacté un prólogo. Pero el propósito no pudo cumplirse a la sazón, estando aún reciente el movimiento revolucionario del 16 de setiembre y el país todavía agitado por sus consecuencias.

Bajo la tiranía

Tornemos a 1940. Ricardo Rojas no había cesado en su actividad política. Su verbo, siempre encendido, siempre expresado en períodos rotundos, volvía a levantarse con elocuencia y desinteresado fervor. Si las conspiraciones, si el movimiento revolucionario de Entre Ríos, fracasado pronto, no conmovieron al gobierno que había resucitado al *Régimen*, menos habían de inquietarle las oraciones de un poeta, que aceptando las circunstancias y los modos políticos de la hora, pensaba en un estado superior de la República. No tardó en surgir la dictadura, apenas oculta por un día en que se proclamó el *pronunciamiento* como una acción destinada a terminar con los fraudes electorales y a restaurar la libertad popular. Era un engaño evidente. El despotismo se perfiló, en seguida, y sus consecuencias se prolongaron durante más de

un decenio funesto. Ricardo Rojas se rebeló, como sabemos, y parecía rubricar valerosamente con su conducta aquella frase de *Los Proscriptos* (pág. 1002): "Cuando todo un pueblo cae en la abyección, se hace más ineludible la protesta de los elegidos".

Pero hubo una incierta posibilidad de restituir la Constitución a su imperio. Candidato a senador por la Capital en las elecciones generales del 46, vio como la ignorancia de los más y el encono o los intereses de los equívocos y equivocados *nacionalistas* y católicos acumulaban sus votos en las urnas del oponente. Transcurrirían diez años de la mayor decepción. El pueblo, aquel pueblo a quien él había ennoblecido con el *blasón de plata*, sumíase en un delirio de alabanzas absurdas o provechosas, y apuntalaba al déspota. Pero eso podía ser sólo un desvío pasajero, la desorientación de una gente necesitada de más pan y mejor justicia.

Mucho más dolorosas fueron para Ricardo Rojas la soledad de su casa colonial, la interrupción de las publicaciones de sus obras completas por editoriales temerosas de incurrir en el enojo oficial, las medidas tomadas para que sus libros no fueran traducidos al italiano, la ausencia de tantos amigos. Sólo algunos colaboradores, como Ángel Guido y Gilardo Gilardi; algunos exdiscípulos y continuadores, como Antonio Pagés Larraya e Ismael Moya, no muchos más, llegaban hasta la casa de la calle Charcas 2857, edificada gracias al Premio Nacional de Letras. Y no pocos de los que se congregaron a su alrededor en fiestas y banquetes, cuando la adjudicación de aquella alta recompensa antaño, cuando la entrega del Premio de Honor de la Sociedad Argentina de Escritores, aún reciente (1945), se habían alejado de su residencia. Muchos continuaban la caduca letanía de la *retórica*, del *floripondio*, la *indianidad*, el *profetismo*, aludiendo con sonrisa torcida al *fantasmón*. Ya no se leían sus libros, y un gesto de soslayo aparecía en los rostros de algunos pedantes, que lo condenaban sin méritos para ello, y de no pocos incultos que jamás habían visto las tapas de sus volúmenes...

Había renunciado a su cátedra en los primeros meses de la dictadura y eso le había apartado de la juventud en quien siempre cifró sus esperanzas, los anhelos de una patria cada día mejor. Ese fue uno de sus ejemplos, que muchos

seguimos entonces o poco después, al comprobar que ya no había libertad para impartir la enseñanza. "Hay que obtener las cátedras por el saber, pero hay que tener el valor de dejarlas por dignidad".¹⁰

Era como si hubieran comenzado las despedidas más dolorosas de su existencia.

Última entrevista

El fin se acercaba. Un día lo presentí muy próximo.

Habíamos traspasado el ancho portal de la casa de la calle Charcas, retrato porteño de la mansión solariega de Tucumán, la de la Jura gloriosa. Una emoción íntima me embargaba siempre que pasaba por debajo de aquel dintel pétreo y miraba el patio con plantas y flores que abre enfrente su ancho cuadrado luminoso. Ricardo Rojas había cantado en sencillos versos a su hogar "norteño cardón arraigado en la humedad bonaerense", y cada vez recordaba ese poema suyo:

*Y un silencio secular
se encierra tras los cancelos
.....
Jazmín del país perfuma
el aire cuando anochece.*

A la izquierda ya comenzaba la biblioteca en una pieza donde se amontonaban los libros recién llegados, a la espera de su colocación definitiva en los anaqueles. Por el corredor oscuro llegábamos, como siempre, al saloncito rojo. Retratos, cuadros, dibujos, imágenes formaban un conjunto abigarrado. Era aquella una estancia que guardaba el aspecto y el ambiente de los comienzos del siglo. Reinaban allí el silencio y

¹⁰ La renuncia fue aceptada el 2-XII-1946. Unos años antes había dicho: 'Si tuviera que recomenzar tomaría el mismo camino, y si me preguntaran cuáles son las satisfacciones que la cátedra universitaria me ha dado, no contestaría con lo de haber sido consejero, decano o rector (aunque estoy contento de ello), sino con el haber contribuido a formar algunos hombres útiles y el haber sido amado de mis discípulos'. Cita de A. Pagés Larraya.

la serenidad. Por el ventanal se veía el paso a las dependencias interiores. Por él o bien descendiendo la escalera se presentaba don Ricardo con paso, ahora, lento, pero siempre erguido, la cabeza enhiesta, la melena rala y desflecada de vaporosa ceniza, la sonrisa acogedora y benévola, y la mirada algo estrábica y atenta.

Miraba yo aquellos ojos, que habían sido tan luminosos y penetrantes, agrandados por los gruesos cristales de unas gafas, destinados a aminorar las insuficiencias producidas por la vejez. Todavía brillaba en sus pupilas el espíritu ardoroso de otro tiempo y zizagueaba en ellas una afectuosa broma, que rubricaba la frase cordial. Mi hermano Ernesto había deseado acompañarme en esa visita. Hacía largos años que él no veía a Ricardo Rojas, alguna entrevista fugaz después de las conferencias de 1913 sobre "Parsifal". Rojas celebró el encuentro y cómo mi hermano, por diferencia de edad conmigo —era de la suya— habría podido ser mi padre, nos dirigió una pregunta sonriente:

—¿Cuál de los dos es más joven? —dijo, mientras me guiñaba un ojo.

Rojas y Ernesto padecían ambos semejante dolencia del corazón. Nuestro andar hacia la casa de la calle Charcas había sido muy lento, con altos fatigosos. El maestro hacía pausas parecidas en el curso de la conversación, que los médicos le medían al prescribirle cortas visitas de los amigos. Sentía yo la sensación indefinible de que aquellos dos hombres se despedían en un diálogo de recuerdos juveniles, de ideas coincidentes, de aficiones comunes, la poética mitología nórdica, el idilio heroico de Sigmundo, la predestinación de Sigfrido, la sublimación de Brunhilda, los *leit-motifs* de la música. Apenas si atendía yo, en un silencio reconcentrado, a lo que se decían en esa entrevista, postrera, en aquella última comunicación personal: los *presentía* como más allá de la vida... El gabinete rojo, de muebles antiguos, de sofá de tres cuerpos y sillones con respaldos arqueados, cuyo tapizado de seda iba rasgándose por el uso, me parecía un espacio irreal bajo la luz tamizada de las viejas lámparas. Oía únicamente el sonido de las voces con sus diferentes acentos, con sus particulares modulaciones. Entendía, sí, que, luego de las evocaciones de juventud, la conversación trataba temas actuales y que los

tonos habían bajado más su discreta tesitura. No era sólo la sombra de la muerte la que cruzaba por aquellos dos espíritus. Una angustia varonil los atormentaba por los sucesos del mundo, por el estado de la nación. Había pasado el largo período de la tiranía —doce años que frustraron tantas posibilidades de nuestra intelectualidad—, se acercaba el fin del gobierno transitorio de la Revolución libertadora. Era el ocaso de una tarde de abril de 1957, y el otoño cubría la ciudad de nubes grises. La oscuridad avanzaba velozmente. Aquellos hombres parecían hablarse como dos antiguos estoicos de la era de la República en decadencia o del Imperio convulsionado por césares y legionarios. Un pesimismo sereno regía sus ideas.

La voz de Don Ricardo alzóse de pronto, sin perder la medida. Escuché más agudamente. Decía que la Argentina había sido invención de los poetas. Desde los mismos días de Mayo, los hombres idealistas, fervorosos, imaginativos, épicos, líricos o dramáticos, habían erigido este monumento espiritual que es la patria sobre las construcciones materiales.

—En tales días, cuando Buenos Aires era un poblanchón, ni siquiera la *gran aldea* de mediados de siglo, con tan escasos habitantes, tan nuevo y débil Estado, tan inseguro presente, porvenir tan incierto, en que todavía era casi una colonia aspirante a nación, aparecieron grabados en la Pirámide y el Cabello los versos famosos:

*Calle Esparta su virtud,
Su grandeza calle Roma,
Silencio, que al mundo asoma
La gran capital del Sud.*

—Quien escribió esa cuarteta era un soñador —decía Rojas—. ¿Y no lo fue López y Planes al componer el *Himno*? Poesía surgente del amor patriótico de cuya altura y desinterés dio tantas pruebas su autor, no por eso era menos desmesuradamente metafórica. ¿Dónde estaban el *rendido león*, la *pestífera hiel*, los *tigres sedientos de sangre*? Eran hipérbolos, propias de la retórica del tiempo, imágenes de un poeta destinado a dar perenne pensamiento a la música de Parera, con una canción que conmoviese gloriosamente los corazones.

Ese es el designio de la poesía civil. Sí, desde entonces cuántos hemos *hecho poesía* configurando esta querida tierra, esta patria, que no siempre ha respondido en sus esencias y sus normas a las concepciones más ideales...

Advertíamos una desilusión en los anhelos y los ensueños del poeta que, por encima de la letra estricta, había sido siempre y en toda su obra múltiple y densa Ricardo Rojas. A él le dolía la Argentina "en el cogollo del corazón" —según le dolió a Unamuno su España—. Había padecido opresiones y persecuciones, estaba agotado físicamente, aunque su espíritu brillase como antaño, todavía en la plenitud de su talento y permanecieran intactas, asimismo, sus reservas morales. Cuando el Gobierno revolucionario le ofreció la Embajada en el Perú no pudo aceptar una tarea que significaría incomodidades de traslado y esfuerzos de labor cotidiana. Permanecía recóndito en su casa colonial. Ya había fracasado la solicitud enviada a Suecia para que se considerase a Ricardo Rojas merecedor del Premio Nobel de Literatura. Una parte de la generación posterior fingía olvidar sus valores. La juventud, en general, los ignoraba. Escribía aún y su concepto del cristianismo se volvía a reflejar en el estudio de Santa Teresa de Ávila; pero la inactividad, el encierro le producían desazón. Reiteraba el sentido de su vida: soñar, pensar, permanecer alerta, combatir por las causas justas, y siempre con medidas de razón, benevolencia, serenidad. Sentía a la patria, y también al Universo. Era un argentino fervoroso y fraterno con todos los ciudadanos del mundo. No le llegaba, sin embargo más que esporádicamente, el reconocimiento merecido en tan elevada mensura. Advertíamos en sus frases una íntima decepción, no por vanidad alguna, menos por resentimiento, que no albergó jamás en su alma, sino porque no veía al país, a la República, en la senda gloriosa concebida por él y los otros *poetas edificadores*, los Moreno, los Echeverría, los Alberdi, los Sarmiento... Unas palabras dolorosas se le escaparon, entonces, cuando terminaba la entrevista:

—Esto no es un pueblo; es una población...

"Moría por la patria".¹¹ Veíase, literalmente, que pade-

¹¹ Con tristes variaciones repetía el mismo concepto. Antonio Pagés Larraya relató, en *Imagen de Ricardo Rojas*, que le dijo en 1955: "Yo

cía los males sufridos por la nación: el fracaso de tantas ideas de progreso; el rebajamiento de un espíritu que él perfiló tan alto; la política perdiéndose en intereses mezquinos, ambiciones espurias, desequilibrios y violencias; las costumbres acuciadas por el apetito del lucro, del placer más vano, de los goces más bajos; la liquidación de los valores tradicionales de la estirpe. Muchas veces, me había parecido esta vida como una tómbola en que los méritos nada cuentan y sólo vale la buena suerte de poseer el número premiado. Me había reprochado alguna vez que yo definiese con sarcasmo al país como “la perfecta democracia” en que, a cada aurora, todos los habitantes amanecen iguales y son medidos por el mismo raso, sin que valga para nada una labor cumplida, una conducta probada, un triunfo legítimamente obtenido. Rojas venía a confirmar en aquella conversación mis opiniones ocultas o soslayadas para no herir la susceptibilidad de ciertos interlocutores. La *factoría* que, por momentos, se me aparecía en el ámbito de la ciudad, afirmábase en las palabras del maestro. Vinieron a mi memoria los versos de *El Albatros*:

*Buenos Aires, que fue la Ciudad Santa—
Sobria en la casa, y en la lid, señora—
¿Por qué su frente al Sol hoy no levanta?*

*Bulliciosa de gente pasajera,
Plaza de feria, gran hostel de orgía,
Donde se hace mantel de su bandera...*¹²

La voz declinaba por instantes, entornábanse los párpados tras los cristales ópticos, a la luz matizada que dejaba el saloncito rojo en un vago claro oscuro, como situado más allá de la circunstancia real, un incierto límite entre la vida y la muerte. Era como si la muerte, en efecto, estuviera presente en aquel lugar y aquella hora, porque esos dos hombres morirían en el transcurso de escasos meses. Acentuábase el aire y el tono de la despedida, y yo me sentía angustiado, un poco culpable, a pesar de mi pena reservada, porque la diferencia

no tuve patria sino como ilusión para el futuro”. Y agrega: “No se resignaba a la sima engañosa en que había caído su pueblo”.

¹² Tercetos LVIII y LIX.

de años y de salud me permitía esperar que sobreviviría a ambos. Por fin llegó el minuto de silencio que marcó el discreto adiós. Cuando salíamos hacia la calle, Don Ricardo quedó erguido en el umbral, la silueta oscura bajo la melena blanca y la frente iluminada por un claror de luna tempranera. Viéndole así, recordé otros versos de *El Albatros*:

*En tercetos como éstos, aquel día,
Me imaginé sobre un peñón ignoto,
Después de andar en larga travesía—*

*De cara al mar, con el vestido roto,
Llagado el pie y el lábaro raído,—
Tenaz cruzado de un ideal remoto...¹³*

Hacia ese *Ideal* pronto se alzó su gran espíritu.

¹³ Tercetos XLII y XLIII.

II

LA POESÍA LÍRICA



POEMAS VARIOS

"La Victoria del Hombre"

A LAS IMPRESIONES DE LAS PRIMERAS LECTURAS ANOTADAS en las páginas precedentes, agregaremos, para comenzar el presente estudio un examen de la poesía lírica de Ricardo Rojas, formulado ya con más detenimiento, con más precisión. Contribuirá esta crítica de los poemas compuestos para el libro al mejor conocimiento de los poemas compuestos para el teatro. Recordemos que el espíritu de Rojas sella toda su creación intelectual, desde los volúmenes iniciales hasta las obras de su última labor, y que los versos aparecen en aquéllos y en éstas, sean destinados a la lectura, sean destinados a la declamación dramática.

La Victoria del Hombre (1903) dio a conocer en Buenos Aires al joven poeta —apenas cumplidos los veinte años—, que venía de Tucumán y de Santiago del Estero.

La primera observación que podía formularse acerca de esos poemas era que se sustentaban del pensamiento y no de la emoción. Las poesías líricas primigenias, desde hacía un siglo por lo menos, venían a ser confidencia sentimental, ingenua introspección, lamento por la mala fortuna amorosa, precoz pesimismo ante un mundo hostil o incomprensivo. Y, también durante otra media centuria, por lo menos, esa fue la tónica general de los primeros libros de poesías.

La Victoria del Hombre era de muy diferente *inspiración*, si se nos permite la palabra. Tan juvenil bardo desechaba las confesiones cordiales... Por lo contrario, había concebido su poema como una exaltación de sus ideas y era evidente que las apoyaba en una cultura muy amplia para su poca edad, y en una técnica muy segura para su primer ensayo formal de poesía. Aparecía el volumen en una época en que privaba la literatura como ejercicio estético. Aun no se habían desvanecido las maneras y las influencias de la generación del 80 —aficiones más que vocaciones literarias—, cuando había irrumpido el influjo arrollador del *modernismo*. Rubén Darío alcanzaba el pináculo de su fama, y desde Chile hasta España introducía su modo revolucionario en contenidos y continentes. Ya se adelantaba una corte de discípulos —tantos imitadores insustanciales—, y no era fácil, entonces, entender otra poesía que no fuera la del personalísimo vate nicara-güense. En *La Victoria del Hombre* no se advertía rastro de esta nueva tendencia avasalladora en todo el ámbito lírico de nuestra lengua.

¿De dónde procedía, pues? El joven poeta debía de tener algunos maestros, ciertamente. No era difícil señalar que se insinuaba en esos versos la *constante romántica*; pero era la del romanticismo heroico y no la del romanticismo sentimental. Era la del romanticismo de la mejor poesía combatiente de Lord Byron, que había tenido seguidores épicos en el curso de los primeros decenios del siglo XIX, cuando los poetas empuñaron la espada al mismo tiempo que la pluma, para intervenir en las revoluciones liberales, desde Madrid hasta San Petesburgo.

Esta influencia byroniana, que no ha sido observada hasta ahora, ya se percibe en el soneto "La Esperanza" *Hope! Hope! Hope!*, frase del autor de *Childe Harold* desconocida por casi todos sus críticos y lectores, confundidos siempre por el auge de "El Giaur", "El Corsario", "Lara" y otras *poesías selectas*, mal seleccionadas... También podía esbozarse aquel influjo en algunos ecos de las "Melodías hebraicas"¹⁴, acaso a través de las imitaciones de Rivera Indarte. Para confirmar la presencia de Byron en este libro ini-

¹⁴ *The destruction of Sennacherib.*

cial de Rojas, no tarda en aparecer, a las pocas páginas, un soneto con el nombre del poeta inglés, representado en ese poema:

*Y el poeta venció. La fiera ignota
que en sueños vislumbró la fantasía,
bella y triunfal ante la luz del día,
surgió del mar en que su nave flota.*

*Era la tierra do el ensueño brota,
todo amor, esperanza y armonía;
la playa en que del mar la racha fría
ya la amplia vela del bajel no azota.*

*En esa tierra mora la Quimera,
hecha de sol la rubia cabellera;
es la que pasa por las almas solas*

*como la luna por el agua quieta;
y ella es la inspiradora del poeta,
Byron eterno de las rudas olas.¹⁵*

Naturalmente que la huella de Víctor Hugo, el de “La leyenda de los siglos” debía señalarse, en seguida, porque era demasiado visible.¹⁶ El flamante poeta se proponía marcar en su poesía los hitos de la evolución humana y muy especialmente cantando a los grandes hombres que dejaron una obra decisiva en la historia del pensamiento, de la literatura, del arte y de la ciencia. Otras influencias no fueron subrayadas y conviene rubricarlas aquí. Por ejemplo, la de Dante, que siendo tan audible ha sido ignorada. Rojas acusa el paso por la “selva del alma”, es el “lóbrego camino / donde el poema eterno se renueva / sobre l’aspera senda del destino”.

*Selva en que, al fin, se ve sobre el ocaso
llegar la blanca sombra de Virgilio—
y sobre la ardua huella de su paso
vamos buscando, tras su grande auxilio,*

¹⁵ “La Quimera.

¹⁶ El propio Rojas la tomaba como lema: “Les peuples trouveront de nouveaux équilibres; / Oui, l’aube naît, demain les âmes seront libres”.

*la eterna ciencia en el dolor eterno,
hasta salvar, en el amargo exilio,
los pórticos lejanos del Infierno.*¹⁷

Y, asimismo, “pero la noche llega, y es la visión de Dante / la que en la noche pasa, fatal y aterradora”.¹⁸

Un rasgo de la poesía de Milton en *El Paraíso perdido* encontramos en el “Luzbel” de Rojas:

*Miré pasar la sombra del biblico proscrito,
que hendía con sus alas de horror el firmamento.*

.....
*Le vi agitar sus alas sobre el enorme piélago—
y aquel enorme piélago de sombras era el mundo:
rasgáronme sus alas hirsutas de murciélado*

*con los filosos garfios de sus desnudas moharras,
y descendió al Abismo, diabólico errabundo,
con un jirón de carne bajo sus corvas garras*

Otros pasos, también sutiles, no percibió la crítica en la poesía inicial de Ricardo Rojas. No se apuntaron las coincidencias con los simbolistas ni el rastreo de una psicología profunda, que nos parece importante para aquella hora y en un poeta tan juvenil. Veamos este soneto:

*Algo de las tristezas invernales
cayó sobre el espíritu latino,
tan grande en el Cruzado y el divino
Trovador de las cortes provenzales:*

*el Monje, que en los claustros funerales
atizara la hoguera ante el destino,
pasó como un espectro en el camino
dantesco de las noches conventuales...*

*En el labio del Monje taciturno
aleteó como un pájaro nocturno
la oración de su místico delirio,*

¹⁷ “La selva”.

¹⁸ “Las tinieblas”.

*Y de la hoguera vuelta al firmamento,
subió como un satánico lamento
la oración pavorosa del martirio.*¹⁹

Hay aquí una evocación alusiva a la torturada alma de Savonarola, a los ímpetus subconscientes que surgen de los espíritus clausurados en las celdas donde, tantas veces, el amor se confunde con el odio... No es inferior a los perfiles de "Le Cloître", de Verhaeren. Algunos poemas recuerdan a Swinburne, a quien el propio autor citará más adelante: ...
In the world of dreams I have chosen my part...

Poesía comprometida

Curioso es marcar que el incipiente poeta provinciano, si bien miraba para el pasado, no por eso desconocía la actualidad. Más todavía. Aquella actitud que procedía de los poetas indómitos del Romanticismo, iba a colocarlo en una posición anticipada a la poesía disconformista surgida de la guerra de 1914-1918, de la contienda civil española y de la conflagración mundial de los años 39 a 45. En Francia, Alemania, Inglaterra, España, aparecerían poetas como Eluard y Aragón, Spender y Auden, Brecht y Becher, Antonio Machado —en su última poesía—, Manuel Altolaguirre, Rafael Alberti, Arturo Serrano-Plaja, que basaron su obra en un alto *compromiso*. Pues bien, los primeros poemas de Ricardo Rojas pueden considerarse hoy como una *poesía comprometida*. Por supuesto, comprometida con la *victoria del hombre* en un orden abstracto. Con el triunfo del Espíritu activo y fecundo sobre la Materia inerte y estéril, si se nos permite expresarnos de este modo.

Ricardo Rojas confiaba en los valores esenciales del ser humano, aspiraba a su libertad, su perfección, su esperanza en un mejor porvenir, a las posibilidades del ensueño capaz de convertirse en acción. Un profundo sentido idealista inspiraba este libro. Un concepto platónico —raro en un joven de veinte años, edad gozadora de la vida— alentaba en el pen-

¹⁹ "El Monje".

samiento y en la contemplación del poeta. Y, por otra parte, un vigor prometeico palpitaba con fuerza en los anhelos de rebelión ante la injusticia y la opresión social.

Hacía mucho tiempo —principios del siglo XVIII, según recordé en mi libro sobre Byron— que Shaftesbury había definido al poeta como un Prometeo, en una época en que la poesía estaba hundida en el seudoclasicismo y el *rococo*. Y he aquí que este joven argentino esbozaba los rasgos del semidiós heroico, robador del fuego sagrado. En sus poemas, el Hombre aparecía, efectivamente, prometeico por su pura aspiración luminosa y su potencia de rebelde libertad.

*¡Era el Hombre otra vez! Genio grandioso
que iba a morir al Gólgota, si Cristo,
y al Cáucaso a triunfar, si Prometeo . . .*²⁰

Las determinaciones o alusiones eran constantes:

*¡Altivo soñador sobre sus penas,
ya no teme a deidades ni a vestiglos:
Prometeo que rompe sus cadenas
sobre el Cáucaso negro de los siglos!*²¹

“El Espíritu humano / de pie sobre la cumbre más oscura.” “Buscando luz para el dolor humano, / hacia la luz el pensamiento eleva.”²² El valor y la insurrección prometeicos se extienden a la sublevación de los pueblos para alzarse a mayor dignidad humana.

*Pueblo del porvenir, allá en la altura
se ostenta y brilla la creación más pura,
y es luz, o cumbre, o libertad, o nube . . .*²³

En el Sinaí o en el Cáucaso oye el poeta la voz o el grito popular. Pueblo —le dice— adéntrate en la “selva del porve-

²⁰ “El destino”.

²¹ “Introducción”.

²² También se encuentra en el poema “La muerte”, una “prometeana epifanía”; y en “Sarmiento”, “el verbo prometeano”.

²³ “El Ideal”.

nir"; escucha "la voz interior que nos levanta", estalla en la justa rebelión:

*Ola que salta el muro que la oprime,
fuego que rompe en cráter la montaña,
luz que la sombra de los mundos baña,
grito en que estalla un corazón sublime,*

*eso es la Rebelión: lo que redime
y eleva hasta el palacio la cabaña;
lo que del mundo en la fecunda entraña,
nuevos impulsos al progreso imprime.*

*¡Eso es la Rebelión! Hija de ensueños,
de pie sobre la Patmos de los sueños,
se yergue ante la noche apocalíptica;*

*y su verbo, rompiendo viejas calmas,
atraviesa la noche de las almas
como un astro escapado de la elíptica.*²⁴

Con ese mismo acento de fe en el futuro humano cantaba a los grandes inmortales: Darwin, Renan, Marx, Kropotkin, Zola, que alternan con Dostoiewsky, Tolstoy, Ibsen, Wagner, Hugo. Evoca —guiado, sin duda, por Schuré— a los *iniciados*: a Moisés, a Jesús, a Dante, al mismo Cristóbol Colón, y en éste avanza sobre Paul Claudel, que presenta al descubridor de América con mística aureola.²⁵

Había ahí como un *culto a los héroes*, pero, a un tiempo, era un *culto a la naturaleza*. Los hombres son los heraldos de la evolución humana, del progreso espiritual que se adelanta a pesar de todos los aparentes retrocesos. Esa es la victoria del hombre, que entona el juvenil poeta. Allí estaban los elementos primigenios, el fuego, el aire, el agua y la tierra; el advenimiento de los dioses, el camino de las cumbres, la tierra prometida, la revolución cristiana, la marcha al través de la selva oscura, el mar tempestuoso, el avance de los espíritus

²⁴ "La Rebelión".

²⁵ "Los viajeros".

en pos de la quimera, las visiones sombrías y los vislumbres de esperanza, el nuevo mundo, la luz eterna, el triunfo del ensueño.

*¡Ave, Ilusión! Tú iluminas
el amor, la fe, la gloria;
la diana de tu victoria
vibra con notas divinas,
y el Universo dominas
con tu espíritu fecundo,
desde el bátratro profundo
a la cumbre luminosa,
metempsícosis grandiosa
del alma eterna del mundo!*²⁶

Individualidades señeras, mas también impetuosa corriente determinista. Lucha del ser humano con el destino y con los obstáculos que la misma naturaleza opone a su paso audaz. Las hachas tienen un carácter simbólico al ensalzar el poeta el esfuerzo que supone abrir el bosque inextricable.

*¡Hachas, cantad! ¡Es la hora del crepúsculo!
Rompa mi golpe recio las marañas,
hinche la sangre el esfuerzo del músculo!*

*Aún la selva está virgen: sus entrañas
dan a las fieras el cubil salvaje,
y entretejen fatídicas arañas
mezquina red en el hostil follaje.*

*Ya es hora, al fin, que el entusiasmo cuaje,
que el sol fulgure en la desnuda arista,
y que entremos abriendo en el ramaje
surcos de luz hacia una luz no vista.*

*Y si la Selva nuestra marcha cierra,
caiga en las luchas de esta gran conquista
nuestro sudor a fecundar la tierra.*²⁷

²⁶ "Epílogo".

²⁷ "Las hachas".

Esa es la ruta del hombre;

*¡Selva del Porvenir! Tu palma fuerte
ya no coronará de gloria al Crimen,
ni premiará los triunfos de la Muerte!*²⁸

Este libro acusa una rara unidad de pensamiento. Por más que lo formen diversas composiciones y aun éstas sean de carácter y de técnica diferentes, sus poemas tienen una estrecha relación entre sí. Es una obra sorprendente —queda dicho— en un poeta de tanta juventud, obra de un *inspirado*, de un místico y, a un mismo tiempo, de un revolucionario, obra defensora del hombre en su condición primigenia, sus posibilidades primarias, sus derechos naturales, sus más justas aspiraciones; obra de confianza y esperanza; obra al servicio de la humanidad.

¿Era, además, una obra netamente argentina? Lo era, porque enfrentaba al país y llamaba a su pueblo en una época en que Buenos Aires dejaba de ser la *gran aldea* para vivir como una gran capital del mundo, y Rojas removía con su verso altivo y valeroso las ideas y los sentimientos del lector, abriéndole anchos horizontes y haciéndole columbrar los ideales que debían iluminar su marcha.

Era también obra argentina porque estaba vinculada al desenvolvimiento de la poesía lírica nacional. No sólo fueron poetas extranjeros quienes influyeron en *La Victoria del Hombre*. En otros poemas encontramos reminiscencias de Mármol, Andrade, *Almafuerte*. Las del primero son muy notables, pues el poeta peregrino o la nave peregrina se dibujan con frecuencia, en la larga ruta o en la travesía procelosa. El bardo es, por ejemplo, un “peregrino doliente de aquellos mares” en el “Rondó marino”; es “peregrino de una ansiedad secreta” en “Revelación”; es “creyente peregrino” en el “Epílogo”. También navega en el mar errante en “Intermezzo”; la nave sigue su rumbo en “Alba lejana”; y “sueña un hombre en la cubierta / de la nave peregrina” en el poema titulado “En marcha”. Por otra parte, se perciben los anhelos sentimentales: “Música que en la lira gime, canta o suspira”;

²⁸ “El laurel”.

tal vez la imagen del Cruzado pueda reproducir la del drama de Mármol, estrenado en Montevideo, por los días románticos. La reminiscencia de Andrade es de orden general y se hace presente en las evocaciones del paisaje, del “cóndor en tus épicas montañas”; en los cálidos sentimientos humanos, en los himnos elocuentes, en los versos prometeicos.²⁹ El eco de *Almafuerte* llega en la “Introducción” del libro:

*¡El pueblo va a surgir! Supremo impulso
lo arroja al mundo del ideal que sueña,
y en él será como el turbión convulso
que en el abismo salta y se despeña.*

La influencia se extiende, difusa pero visible, a lo largo de esta composición:

*¡Alba, rayo de luz, chispa de fuego,
proyección luminosa del futuro
sobre el dolor y la abyección y el ruego,
muros de sombra de un pasado oscuro!*

Son versos de arrebatada profecía, de impulso enérgico, de condenación justa, por más que el poeta de *La Victoria del Hombre* sea optimista y no guste de la imprecación desesperada, preferida por el vate de “El Misionero”.

La crítica

El poeta de *La victoria del Hombre* se caracteriza, ya lo dijimos, por el dominio de la idea y por la amplitud de la cultura. Agreguemos que, a tan temprana edad, revela, además, una seguridad técnica, rara en un primer volumen de versos. En cambio, es evidente que a esa poesía le falta lirismo, imaginación, vuelo de la fantasía. Por eso destacan en este libro los poemas que responden a un concepto y disminuyen en mérito aquellos que expresan el sentimiento, la sensación.

²⁹ Epílogo. Ver “Melancolía”, “El suspiro”, “El Peregrino” de Mármol. Recordamos tantos versos de Andrade: “¡Al himno colosal de los desiertos / la eterna comunión de las naciones!”

Esta obra primigenia demuestra ya la prioridad que tendrá el pensador en toda la literatura de Ricardo Rojas. Podríamos asegurar que en *La Victoria del Hombre* configura muchas de las ideas que el autor desarrollará, después, en el curso de su actividad intelectual. Esas ideas se encierran en sonetos rotundos, sonoros, exactos en cuanto a metro, rima y ritmo, donde el endecasílabo es particularmente notable. Los poemas divagatorios, por decirlo así, acusan la debilidad de aquella carencia de lirismo, que se advertirá aún más en la siguiente poesía de Rojas. Los tercetos, demostrativos de la influencia dantesca —leyó *La Divina Comedia* aún en la infancia— se encadenan con facilidad, con soltura en la rima, con agilidad en el movimiento rítmico.

Respecto al verso, en general, de Ricardo Rojas, consideró Mas y Pi, en uno de sus artículos dedicados a esta poesía, en *El Diario Español*, que era “más técnico que inspirado”. Es una opinión que perduró al través de los juicios motivados por la obra lírica del autor de *Ollantay*.

Emilio Becher, en la revista *Ideas*, apuntó que el poeta modificaba el soneto, separando los tercetos con los dos cuartetos. “De todas las modificaciones intentadas sobre el soneto, ésta me parece la más lógica de todas, siendo la que más íntimamente se adapta a su carácter de pequeño poema. El primer terceto anuncia el asunto y da, en sus tres versos, una especie de *argumentum* del drama; los cuartetos desarrollan el tema, inician y terminan la narración principal, y el último terceto resume un epílogo breve, la impresión de conjunto o completa con un rasgo final el poema. Además la distribución de la rima, que une a cada terceto con su cuarteto correspondiente, hace menos brusco que en el soneto normal el tránsito de una estrofa a otra, y da a la composición una estructura más sólida y una unidad más firme y visible. Hay que decir —concluye— que Rojas tiene por la forma ese respeto llevado hasta la religiosidad que es acaso la característica del artista”.

La crítica no fue muy unánime en sus estimaciones acerca de *La Victoria del Hombre*. Por supuesto, a Rubén Darío no le agradó esta poesía que no acataba las órdenes de su imperio lírico. Por más que buscara en sus versos algún signo de sus lecciones modernistas, solamente pudo encontrar, en todo caso, estas tres palabras anotadas por nosotros: “bú-

caro", "libélula" y "rosa-té". Eso no era mucho, ciertamente... El autor de *Azul* afirmó que el libro de Rojas "no se avenía con mis gustos". Esto era un buen signo para la personalidad del poeta juvenil, por cuanto la falta de aplauso del maestro probaba que no había imitación alguna, que no se alistaba en la innumerable legión del modernismo, que no era uno de los tantos discípulos, cuyos *pastiches* perjudicaron al propio Rubén.

No vamos a reproducir muchas opiniones, que alargarian estas páginas. Roberto F. Giusti, en su libro *Nuestros poetas jóvenes*, de 1912, resumía sus impresiones acerca de la poesía de Rojas publicada hasta aquella fecha. Consideraba al nuevo bardo "un soñador, pero también un predicador. Y tiene, en efecto, de éste, el genio oratorio. Rojas siempre declama, en versos y en prosa, cuando habla y cuando escribe". Le acusó influencias de Víctor Hugo y de Núñez de Arce, dos oradores en verso; clasificó a *La Victoria del Hombre* como "una ambiciosa tentativa juvenil por desarrollar en un poema cíclico un trascendental pensamiento sociológico". Luego añade: "La empresa era temeraria y superior a las fuerzas del poeta; sin embargo, él supo salir de ella muy honrosamente." Encontró el poema "firme" y "varonil", "una manifestación de soberbia audacia", mas no coincidente con sus gustos ni "destinada a durar"; y concluía: "Por partes el poema resplandece más que en conjunto; pero, por su carácter, no puede juzgárselo más que en conjunto". Para nosotros, figuran en el libro algunos sonetos que pueden alternar con honor en las antologías de la poesía lírica, no ya argentina, sino de todo el ámbito de la lengua castellana, y eso a pesar de ser labor de un poeta de veinte años. Aunque el lirismo no sea abundante, como decimos, resaltan, a veces, imágenes bien dibujadas, como la del *abrazo-pagana serpiente*, la *brisa-ave*, las *nubes-dragones*, el *mar-león dormido*. En otros sonetos, lamentablemente, hay una abundancia de adjetivos fáciles para la rima, y, aquí o allá, algunos ripios indisimulables, como *procelas* para consonantar con *telas*, el *iris bello* para jugar con *destello*, etc.

Lo que no debemos admitir es que en la actualidad se condene a *La Victoria del Hombre* por no ser poesía modernista... Esto sólo puede hacerlo una crítica paralizada

desde hace más de media centuria. Rindamos tributo a Rubén Darío por todo cuanto significó su obra en la evolución de la poesía lírica de nuestra lengua, pero reconozcamos que el modernismo caducó por completo hace mucho tiempo y que una parte considerable de los poemas del poeta nicaragüense no tiene ya ninguna vitalidad estética. Toda la artificiosidad pseudohelénica, pseudoversallesca, las marchas triunfales, los cuentos de princesas, dragones, gentiles caballeros en palafreñes alados, marquesas y abates del Trianon, negros con alabardas, etc., resultan irremediabilmente ridículos, insoportables a nuestro pensamiento y nuestra sensibilidad de mediados del siglo. Desde 1920, todo esto ha sido barrido por nuevas tendencias, pero algunos críticos lo añoran, como cosa de su propia juventud...

Uno de éstos dijo de la poesía de Rojas que en ella "el positivismo primaba (*sic*)", cuando, precisamente *La Victoria del Hombre* es una genuina expresión de idealismo, aunque en los poemas se ensalcen las reivindicaciones justas para el ser humano. Encontrábase risible que en ellos se exaltase "el triunfo del Ensueño" y se le reprochó "un romanticismo declamatorio y filosofante, venido a menos por obra de los más refinados modernistas". Pero, ya lo afirmamos, es, por cierto, el modernismo más *refinado* de Darío el que no tiene vigencia lírica alguna. Rubén supervive por sus últimos poemas, gravemente humanos, que tanto se apartan de sus falsedades anteriores, y por sus grandes obras decisivas. El modernismo fue superado, dentro de su misma extensión, por los poetas de personalidad muy determinada, entre nosotros Enrique Banchs y Rafael Alberto Arrieta, entre los españoles Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez. En cambio la *constante romántica* se ha renovado con formas insospechadas, sin que tenga relación alguna con ella naturalmente, la poesía hermética, aun cuando sí ciertos rasgos del suprarrealismo y, desde luego, toda la poesía disconformista.

Para terminar esta exposición digamos que la esencia de este poema está en su elevado espíritu. Es una poesía humana y civil, comprometida —*avant la lettre*— con los valores dia-noéticos, que ensalza al hombre como "guerrero infatigable", como "eterno peregrino" en pos de un destino iluminado por "nuevas auroras" abiertas a "mundos nuevos". Hay en ella

una consubstanciación con el dolor humano, padecido al través de los tiempos, en su infinita marcha:

*¡Y aún la Humanidad, con paso incierto,
como una tribu nómade el desierto
va cruzando en la noche! . . . ¡Ofrenda vana
fue el sacrificio de la sangre humana
para calmar la ira de los dioses,
cuando el trueno y el mar fueron sus voces;
y la sangre de un Dios lo mismo ha sido
sacrificio infecundo,
para acallar en el eterno olvido
todo el dolor que atribulaba al mundo!*³⁰

Pero las penas y las miserias del hombre pueden ser superadas por la voluntad, la esperanza, el ensueño, el ideal. Este nuevo Sísifo —Rojas anticipa aquí la idea de Albert Camus— ascenderá en su caverna, sin desmayar en su eviterna tarea de ascensión. La lucha, que parece inútil, tendrá sus resultados mediatos.

*¡Mañana será tarde! Y a sus greyes,
rotos los yugos y los troncos falsos,
no podrán detenerlas ni las leyes,
ni las tropas, ni Dios, ni los cadalsos. . .*³¹

“Jesús estará sobre la corrupción de Roma”, “del pantano brotarán las flores”, “en el áspero camino, el hombre luchará por la Virtud, la Verdad y la Belleza”. “Almas: buscad el ensueño, que es esperanza y victoria.”

*Coro de gloria lanzarán los broncees,
y el pueblo, Solness del futuro drama,
elevantá su torreón, entonces,
hacia la luz que su ideal inflama. . .*

En fin, esta joven poesía de *La Victoria del Hombre* busca expresar la potencia y la armonía del Universo y señala

³⁰ “Los holocaustos”.

³¹ “Introducción”.

a la Inteligencia como la guía y la norma supremas: "El Arte es Dios" ³².

"Los Lises del Blasón"

En esta revisión de la obra lírica de Ricardo Rojas vemos que *Los Lises de Blasón* (1911) no confirma los méritos del libro casi adolescente. Aun cuando el poeta no se rindiera a las observaciones o censuras de ciertos comentarios, quiso demostrar, años después, que su Musa tenía un sentido de la llamada *actualidad* y un estro flexible y muy diverso. Fue una equivocación parcial, un desvío inútil. Perdió carácter y valores, afirmado ya en el segundo decenio del siglo como el pensador, el ensayista, el maestro de un estilo, a veces recargado aun cuando no tanto como sus negadores pretenden, personal y rico en formas castizas y nuevas variantes americanas.

"El Ocio Lírico" se define como expresión comprensible del poeta empeñado en probar que podía ser un juglar sonriente, capaz de un juego divertido con aquella Musa de tan austera apostura y tan severa voz. Descanso, respiro, alarde fácil, chanzas con todo y consigo mismo.

*Mística, humana, confusa
misteriosa, poliforme,
trágica, triste y enorme
como la vida es mi Musa.*

.....
*Tan loca esta Musa es,
que para cada estación
luce una nueva "creación"
su elegante desnudez.*³³

Ahora estamos en los reinos de Apolo. No es sólo su Musa *personal* la que revolotea en estas ociosas horas líricas —*Horas de ociosidad*, recordemos el primer libro de Byron—, sino

³² "La Evocación".

³³ R. Obligado había definido a su musa: "No es romántica, amigos... Es joven, es robusta...".

todas las hijas de Febo las que descienden para que el poeta las cante, “por la falda del Parnaso y el flanco del Helicón”. Talía enseña al poeta la risa; Melpómene, el rugido; Terpsícore, el paso gracioso y fácil; Urania, el mirífico arrobo; Polymnia, el amor, el dolor y el ensueño; Caliope, la elocuencia; Clio, la ciencia; Euterpe, a tocar la flauta:

*y ella fue la musa que
dióle a la mía en su flauta—
do-re-mi-fa-sol— la pauta
del canto... — la si do re...*

Estamos, pues, en plena broma lírica, en la que el poeta llega al despropósito:

*...y Erato la triste,
la elegía de su elín
para el espíritu sin
la dicha que ya no existe...³⁴*

Once años después de *La Victoria del Hombre*, el poeta de veinte, que ya cuenta treinta y uno, ha olvidado sus temas trascendentales. El ser humano en sus triunfos y fracasos, en su lucha permanente, en los altos anhelos que le reivindicán de sus bajezas, en lo que tiene de *divinidad*, ha sido preterido, porque la crítica y el público desean versos modernistas.

El Arte ya no es Dios, según pensaba antes el poeta. Es cosa baladí, sin duda, lejos de la tierra, la humanidad, los valores esenciales de la vida. Ya no hay *compromiso* con los principios y los fundamentos; ahora no diremos que haya *torre de marfil*, sino barata posada para el trovador... Pero lo curioso es que Ricardo Rojas había compuesto desde 1903 hasta 1911, volúmenes graves como *La Restauración Nacionalista* y *Blasón de Plata*, y que preparaba otros de la misma enjundiosa materia. ¿Cómo, pues, explicarse tanta versatilidad si no es por las exigencias de la moda? La *Moda*, esa futilidad que separa a los hombres —según la Oda ilustre de Schiller—, olvidados de sus propios y auténticos *modos* de ser, de pensar, de existir...

³⁴ “El ocio lírico”.

Porque el poeta insiste y, además, pronuncia mal el francés —desconoce el valor de una *e* muda—, lo cual escandalizaría a Verlaine, a quien desea invocar:

*Y ella responde: —Mi voz
por l'Arte Poética va,
de aquel que dice: De la
musique avant toute chose.*

O bien se entrega a las extravagancias que, a la sazón, podrían espantar a algunos lectores ingenuos y hasta a algunos críticos espantaron, pero que hoy nos resultan risibles:

*¡La Muerte! Mala palabra...
llamemos, lector, la obscura
potencia que la conjura:
SATOR —di— y Abracadabra.*

*AREPO, Keter, Jesod,
TENET, Tipheret, Bináh,
OPERA, Yah, Geduláh,
ROTAS, Abedenego, Hod!*

Siguen las rimas en francés —ahora mejores—: *fou* y *bijou*; palabras en alemán —*glockenspiel*—; risas femeninas: *¡hi-hi-hi-hi-hi!* Todo le sirve para el retozo y la burla. Por suerte, también de sí mismo, aludiendo a su chapeo exagerado:

*¡Así forjó entre sus galas,
para reír del burgués,
mi gran chambergo holandés,
de alta copa y anchas alas!*

Y también algún rasgo de *humor negro* para quien leyere, refiriéndose a los juicios póstumos:

*Es como decir "el día
de la Justicia" —de suerte
que hablo, lector, de la Muerte:
de tu muerte y de la mía...³⁵*

Todo esto suena a Banville, a Darío, a Lugones y, desde luego, al ya citado Verlaine, que él mismo nombra —“dice Lelian”—. También hay coincidencias con Valle-Inclán en la contorsión del concepto y en la rima traviesa. Pero Ricardo Rojas no fue nunca un humorista en el curso de su creación literaria, sino todo lo contrario...

En pleno modernismo

El mismo juego aparecía en el propio texto de *Los Lises*, donde el empleo de iniciales —A. B. C./la cartilla se me fue —y de onomatopeyas— *Tan!... Tan!... Tan!...*— viene a anticiparse a ciertas jugarretas líricas surgidas hacia 1920. Pero en este libro semejante a los *ejercicios* de un pianista o violinista para agilitar los dedos, la declinación de la poesía es demasiado visible. Hay muchos poemas de circunstancias, evocaciones, elegías, dedicatorias, epístolas a los amigos, brindis cordiales, divagaciones sentimentales que, faltas de lirismo, se tornan áridas, huecas, inútiles. Hasta se deja prender por las peores figuras y danzas del decadentismo, algunos cromos de Carnaval, máscaras de la *Commedia dell'Arte* y damiselas pseudoaristocráticas:

*La calle estaba llena de risas locas...
bajo redes flotantes de serpentinatas,
pasaban los Pierrotes y Colombinas
con un gesto de triunfo sobre las bocas.*

*Marquesa de otros tiempos, una guirnalda
lucías en las ondas de tu peluca,
y'en oro desflecado, sobre la nuca
se encrespaban sus bucles de un rubio gualda.³⁶*

También ahora el poeta *peregrinaba*, como antaño, mas no era el *Peregrino* de Bunyan ni el de Byron, no era el de Mármol ni el de Tejeda, sino un viajero excesivamente nostálgico e indigente, por propia confesión:

³⁶ “Canción de Carnaval.”

*Yo soy un pobre peregrino;
por mi camino errante voy,
triste de un ensueño divino,
y de un dolor humano: soy...*³⁷

Pero ya no era el que había sido... Aunque lo recordase vagamente en algunos buenos sonetos, como el dedicado a don Quijote:

*Gloria en la tierra al paladín andante,
que a la grupa del ágil Clavileño,
fue de la tierra al cielo de su sueño
con brida de oro y lanza de diamante.*

*Mejor que sobre el flaco Rocinante
venció a la eternidad su heroico empeño,
velivolando en su corcel de ensueño
sobre la noche del jardín galante.*

*¡Y así lo admiro porque así me asombra!
Acoceando nubes en la sombra
dejó en los astros chispas de sus huellas;*

*y volvió de lo azul con nueva fama,
que para humana gloria lo proclama
Caballero del Sol y las Estrellas.*³⁸

También se acordaba el poeta argentino del buen Berceo castellano, imitando su lozanía e ingenuidad:

*Rimar quiero este canto por la cuaderna vía,
contrahaciendo, en arcaico mester de clerecía...*³⁹

En vano procura resucitar su vena lírica. A cada momento cae en un error o en una insuficiencia. No querríamos rubricar excesivamente estas equivocaciones, pero nos fuerzan a ello los

³⁷ "Canción del peregrino".

³⁸ "Elogio de Don Quijote".

³⁹ "Dice el Juglar a la Dama".

elogios que entonces dedicaron a Rojas ciertos críticos, muy complacidos, ya por verle en el trillado camino de la poesía entonces al uso... La cursilería implícita en cierta ancha y frágil parte del *modernismo* se refleja en *Los Lises del Blasón*, empezando por el título. Los amigos recibieron con frecuencia todas estas ofrendas o brindis liliales.

Así, Juan Pablo Echagüe:

*Jean Paul: que altivo y taciturno,
conserves como un bien diuturno
para el teatro y el amor:
de Melpómene el alto coturno
y de Talía la risa en flor.*⁴⁰

Así, Arturo Cancela:

*Hada de rosa el alba
rompe su tul:
el cielo es una valva
de luz azul.*⁴¹

Así, Florencio Sánchez:

*Ara tranquillitate... Bajo la luz esférica
del meridión dorado y el blanco septentrión,
llegue al numen marino la potencia esotérica
de mi canto, y florezca la thalásea visión.*⁴²

Así, Rubén Darío:

*Rubén: No el vago acento de la palabra mía,
que primeras estrofas ensaya todavía;
sino el son de la flauta
que tesoros incauta
de nueva melodía...
Esa mágica flauta,
cuya divina pauta*

⁴⁰ "Balada a Jean Paul".

⁴¹ "Canción del alba en la ciudad".

⁴² "Póstuma".

nos enseñaste un día.

Rubén: necesitamos en la noche de gloria

*Para decir en una perdurable armonía,
con el cordial saludo, la canción de victoria.*⁴³

La absoluta falta de lirismo, la artificiosidad, la sensible-
ría, el ripio están presentes en casi todas las composiciones de
este volumen, donde *Flora* y *Pomona* hacen a la Primavera los
dones de “los lirios y las fresas.” Qué lejos estaba el hombre
y su victoria...

Porque, además, Ricardo Rojas incluye en este libro algu-
nas composiciones que parecen haber sido escritas exclusiva-
mente para fiestas de colegio, tal ese “Oratorio laico”, que
clasifica como “drama de voces”, en que dialogan, cantando, el
Poeta y la Patria, con el *ritornello* del Coro, repetidor de:

*Raza del Plata, oíd
el nuevo himno que llama,
trompeta y oriflama,
para una nueva lid.*

Y como el “Canto de la mañana de Mayo”:

*Únete, oh Lira —lengua de poetas—,
al coro de esas voces argentinas,
al eco de esas bélicas trompetas,
al pregón de esas dianas divinas!*

Parece imposible que el poeta haya llegado hasta descui-
dar su técnica, antes tan segura. Así en otra “Invocación a
Euterpe”, este alejandrino tiene trece sílabas y por consiguiente
cojea:

Bajo el encanto de mi noche santiagueña.

En “Invocación a los mares”, otro alejandrino rompe
ritmo y armonía:

Porque esta lengua eternamente en labio argentino.

⁴³ “Toast”.

En "Invocación a Apolo", el primer verso es inaudible. . .

Atilio, Emilio, amigos: brindo el propicio vino.

Todo él, como se ve, corre en palabras asonantadas en *io*.

La cacofonía asoma con frecuencia. Así, en "Invocación a Neptuno":

Tú que a tu vez comprendes mi palabra sagrada.

Hay soneto —el de la "Invocación a Euterpe", cuyos cuartetos riman con adjetivos en los versos 1, 3, 5 y 7.: *pradiales, fraternales, natales y primordiales*.

No queremos señalar más debilidades de este orden, pero el libro está plagado de ellas, desde su comienzo hasta su final.

Según cabía suponerlo, así como *La Victoria del Hombre* no le había gustado a Rubén Darío, *Los Lises del Blasón*, que seguían sus pautas, recibieran su elogio: "libro de excelente artifice". Esto demuestra hasta qué punto el poeta se había apartado de su inspiración primera, con el fin de adaptarse a la *vogue* reinante, donde perderían vigor su personalidad y acento propio sus formas líricas. La crítica literaria siguió, en general, ese criterio: el común de la época. Comparada con *La Victoria del Hombre* era "una nueva poesía". Emilio Becher —en *La Nación*— se refería "al progreso de la reforma", a un "pleno dominio del instrumento", a una "experiencia, en el sentido más noble de la palabra" . . . "Rojas muestra en este libro una extraordinaria capacidad para los modos más diversos en que puede manifestarse la inspiración poética". Más y Pi se muestra agudo, porque soslaya su juicio y es reticente. "Hay en muchas de sus composiciones la franca espontaneidad natural que caracteriza al verdadero poeta". Roberto F. Giusti, severo con *La Victoria del Hombre*, elogia sin ambages a *Los Lises del Blasón*. Felicítase de que el poeta dejara sus teorías de otro tiempo y encuentra que en este volumen hay "aliento de tradición y emoción del paisaje nativo". Halla "artística espontaneidad", cuartetos ingeniosamente pensados", "una gama de lirismo, yendo gentilmente de lo elegíaco a lo satírico, de lo grave a lo risueño". Acertadamente marca un "amable escarceo banvillano" y reproduce, entre otros, estos versos:

*¡Tiempo en que era la tierra buena
Como el pan y la leche blanca
Y el sol en el alba serena;*

*Tiempo en que fue la vida buena
Como esa voz jovial y franca
Que me llama a la faena!
¡Tan!... ¡Tan!... ¡Tan!...*

“Estos versos sencillos y honestos —agrega— me llegan al corazón: yo percibo en ellos el sano lirismo, la emoción del paisano nativo, que buscamos en Rojas”. Convenimos en que son fáciles y llanos, pero creemos que era inútil decir en ellos que es *blanca* la leche. Ah, claro, tratábase de rimar con *franca*...

Naturalmente, hubo voces en desacuerdo. Algunas críticas —ya no me extenderé con ellas— acusaron la artificiosidad que había en esos poemas de *Los Lises del Blasón*. Aquello no era —decíase— poesía, sino un malabarismo que no llegaba a ser ingenioso. Por otra parte, acusábase la aridez de esos versos, la falta de soltura de casi todos los poemas comprendidos en el volumen. Rojas no podía conformar a quienes ya entonces resistían al modernismo. Por ejemplo —y ejemplo elocuente— Miguel de Unamuno lee con poco agrado estos poemas de *Los Lises del Blasón*, y en carta a Rojas procura ser amable, pero, en su franqueza rotunda, no puede ocultar su pensamiento: “Hay ahí algo muy hermoso pero, en general, yo no sé en qué consiste, pero la tonalidad y sobre todo la técnica de sus versos se me resiste.”⁴⁴ El autor de *Contra esto y aquello* había ya denominado *jeringa* a la syringa decadente...

Tal vez algo de “lo hermoso” marcado por Unamuno en ese libro esté en la naturalidad que encierran algunas de sus páginas, como la “Epístola” dirigida a Emilio Becher, compuesta en alejandrinos pareados con dominio de ritmo, metro y rima. Esa carta lírica, uno de los poemas, ciertamente, mejor logrados de la obra, concluye así:

⁴⁴ “Las citas de Unamuno están tomadas de las cartas a Rojas, publicadas por Manuel García Blanco, en la *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, año III, N° 3, de 1958.

*En medio de esta vida de églogas, te recuerdo
lejos de lar y amor, o bien cuando me pierdo,
siguiendo entre las ronces una vereda angosta
que me conduce a los acantilados de la costa,
donde, silencio y olas, a la hora de la bruna,
tras los alcores se alza dulcemente la luna,
y veo entre su blanda celeste claridad,
prolongarse mi sombra sobre la Eternidad...*

Y no cerramos el comentario a *Los Lises del Blasón* sin reproducir un bello soneto —aunque también con adjetivos—, que se destaca tanto de sus páginas:

*Allá en el río, al pie de la colina
donde mueren mis tardes estivales,
junto a los rectos álamos pradiales,
un sauce melancólico se inclina.*

*Mi alma sus mudas penas adivina,
como abatida por comunes males,
cuando absorta en los cielos espectrales,
bajo su manto de oro se reclina.*

*Tardes por su silencio evocadoras,
sobre el callado cauce de las horas
se dobla mi alma en actitud cobarde:*

*y semeja, velada de tristeza,
un sauce que inclinara su cabeza
junto al río, en el fondo de la tarde...*

Otros poemas

La Respuesta de Loxías (1911) es un diálogo lírico-dramático, dedicado por el autor a José Enrique Rodó. Trátase de una evocación helénica —Darío y Lugones habían hecho algo semejante—, con sus *dramatis personae*, entre las cuales sobresalen Myrtis, una doncella de Tesalia; Evágoras, su enamorado, y Blepyro de Farsalia, viejo auleta. Su tema es muy breve

y apenas si está esbozado. Los amantes deben separarse a causa de una imposición de Atenea en discordia con Afrodita, y él vaga por tierras y mares, entristecido, derrotado, hasta que acude a Delfos para escuchar la profecía de la pitonisa Phe-monoe. Dice ésta, en su trance, sólo tres palabras: *amar, soñar, cantar*. Es la misión del poeta con la cual vencerá al infortunio, recuperará a la amada, embellecerá la vida. Evágoras volverá, tras las desdichas y los desencantos, a encontrar a Myrtis, quien le oye aproximarse, en los sonidos de la flauta, entonando su melodía, guiado por sus ensueños, fiel a su pasión:

¡Oíd! ¡Es el canto del amor verdadero!

Es esta una de las expresiones artificiosas con que el modernismo pintó a una falsa Grecia. La influencia de Rubén es notoria, porque aquí resuena la “syringa”, los “centauros” galopan, las “ninfas” juegan entre las “linfas”, para acertar con el consonante, en un verso alejandrino, de rima pareada, que, en su seudoclasicismo, torna monótona la lectura o el recitado, pues nuestro idioma no asimila fácilmente la armonía del mejor modo francés raciniano. Con todo, algunos versos de Blepyro pueden reproducirse:

*La mujer el secreto del universo encierra,
y pasa como un numen fatal sobre la tierra!*

.....
*En la mujer un rayo del misterio se advierte,
mas florece en sus labios la sangre de la muerte.
Su brazo, cuando abraza, como un dogal ahorca;
y su mano, al ceñirse como una blanda ajorca,
pone al varón el duro grillete del esclavo;
negro como el plumaje de los cuervos, o flavo
como la piel dorada de las pupilas fieras
en su cabello; duermen Esfinges y Quimeras
en su cósmico seno y en sus manos fatales. . .
Aun palpitan en ella las fuerzas primordiales;
y es cual un mar dormido sobre una dulce playa
la varonil pujanza que a sus plantas desmaya!*

Pero qué lejano está todo esto del espíritu de Ricardo Rojas. La moda lírica ha desvirtuado —sigamos señalándolo—

la poesía primigenia que se apoyaba en el concepto alto, en la voluntad enérgica, en los valores más acendrados del hombre. Cuando el poeta llega a la cuarentena de su edad tiene los acentos que podrían haberse esperado del adolescente. Ahora canta al amor con una sensibilidad a flor de piel y con un tono ingenuo, como no se le ocurrió hacerlo en sus versos iniciales.

Los *Cantos de Perséfone* (1921) tienen como protagonista a la Amada. Son numerosos los poemas que le están dedicados, comenzando por el primero:

*Ella la que adoro,
la que en rimas canto
y al lirico encanto
de mis rimas lloro,
preguntóme un día
como la quería...*⁴⁵

Y continúa: "Oh, amada, a quien mi labio nunca nombra", "Acaso tu eres la Visión aquella"; "Donde mi amor te aguada, te alzas propiciatoria"; "¡Oh, mi novia mística"; "Yo vi, pálida y bella"; "Pálida como una estrella/y bella como una flor". El enamorado ve en sus pupilas como "diamantes negros", los labios "como rosas", la mano hecha de "ópalo perla" y describe otros encantos de igual manera... A veces cierra la composición con estas rimas:

*¡Oh mi esposa mística;
por ti se engalana
de luna eucarística
la noche lejana!*⁴⁶

Y, naturalmente, en ese estado de ánimo, el poeta conmueve frecuentemente y derrama su llanto incontenible. Lloro en la "Romanza de las tres interrogaciones sentimentales"; llora en el "Nocturno V"; y en el *envío* de una "Balada" exclama, refiriéndose a sus ojos:

¡Cuántas lágrimas! cuántas lágrimas han llorado.

⁴⁵ "Romanza de las tres interrogaciones sentimentales".

⁴⁶ "Balada".

Parece inverosímil una transformación tan radical en el poeta de *La Victoria del Hombre*. Estos poemas demuestran que la poesía de Rojas se apoyaba en la idea y que, huérfana de conceptos, entregada a la sentimentalidad decae hasta las sustancias y las formas más vulgares. A veces, en esas estrofas de los *Cantos de Perséfone* intenta jugar, como lo hizo antes en *Los Lises del Blasón*, y dice:

*Lirio de martirio,
ola, barcarola,
iris, orla de ola,
blancura de lirio.*⁴⁷

Rubén Darío y Leopoldo Lugones incurrían, ciertamente, en estas cosas, pero ambos poseían una gracia ligera de que Rojas carecía. Siguiendo las huellas del primero, aparecen las "figulinas", las "tanagras", las "princesas".⁴⁸ En cambio, a Perséfone se la nombra en una sola ocasión —en el "Nocturno I"—, entre Margarita y Salomé. No se comprende, pues, que esta colección de cantos lleve el nombre de la hija de Zeus y Demeter, diosa de la agricultura, raptada por Plutón. Es un título completamente ajeno a los temas y a los tonos del libro, y que demuestra por sí solo la inseguridad en que el poeta se debatía a una altura de su vida y de su producción literaria que no se adecuaban a los intentos líricos. Nos complace, sin embargo, distinguir en esta obra dos composiciones que ninguna relación tienen con las restantes. Son dos romancillos, el primero de los cuales recuerda a los mejores de Góngora:

*Bajo la clara luna
de esas noches de enero,
cantaba su romance
la ronda de pilluelos,
danzando junto al puente
de la acequia del pueblo:
Ay, qué lindo es pasar por aquí,
cuando el lobo está durmiendo.*

⁴⁷ "Romanza de las tres interrogaciones sentimentales."

⁴⁸ *Ibid.*

El otro poema dice así:

*Algarrobal de mi tierra,
crespo de vainas doradas,
a cuya plácida sombra
pasó cantando mi infancia. . .*

Y también clausuraremos el comentario a los *Cantos de Perséfone* con un buen poema, que se aparta, asimismo, del resto de estas páginas, el titulado "Oración":

*Tiempo que vas pasando como un río
junto al árbol tenaz de la ribera,
linfa constante de agua pasajera:
yo soy un árbol de tu cauce umbrío.*

*Caen las hojas secas en las aguas,
y al dejar el nostálgico ramaje,
se van para un quimérico viaje
con el lento vogar de las piraguas.*

*Y al promediar la noche taciturna,
baja una estrella en medio de la fronda,
a esconder sus tesoros en la onda,
como una blanca náyade nocturna.*

*Pasa la vida lenta, hora tras hora,
y en la noche de invierno sólo queda
un fantasma callado en la arboleda,
y en el agua una estrella tembladora.*

*Yo te daré todo el follaje mío,
guárdame tú hasta la hora del invierno
la fiel estrella del amor eterno,
tiempo que vas pasando como un río. . .*

Tres odas

Agruparemos, ahora, tres composiciones, que se relacionan un tanto, porque son odas o himnos escritos por Ricardo Rojas con cierto sentido circunstancial: la "La Oda latina", "La Sangre del Sol" y la "Oda a las Banderas".

La primera está compuesta en hexámetros, según convenía al tema y a la referencia virgiliana que le da motivo. Es un canto a la Loba romana y la estirpe latina, donde se mezcla a la justa reminiscencia clásica el gusto por este verso amplio y libre, que también ritmaba Paul Claudel por aquella época.

*¡Salve, Loba nutricia de la estirpe de Rómulo augusta,
tú que traes del Tíber el mensaje a las tierras de América,
donde ves renaciente la gloria de tu nombre latino,
madre de pueblos y de héroes y de triunfantes númenes, Salve!*

El himno solar, dedicado a Joaquín V. González, está compuesto para ser declamado el Día de la Primavera, y así lo hizo su autor, en 1915, en la fiesta de los estudiantes. Aquí torna, a veces, el recio acento de la poesía primera de Rojas, si bien cae frecuentemente en largas frases discursivas. Su motivo central es la exaltación del culto del sol aborígen y de él trasciende el orgullo que el poeta sintió siempre por llevar en sus venas unas gotas de sangre india. Hay elocuencia, acaso excesivo énfasis en algunos pasajes y aun diremos cierto tropicalismo en la exaltación y acumulación de las frases frondosas y reiteradas. Pero, por momento, se levanta con un lirismo cósmico:

*¡Oh, Sol! Rosa de fuego que hasta el cenit asciendes;
lampo que la apoteosis de las cumbres enciendes,
y de las claras almas; numen de la armonía
sideral, y maestro de la ciencia del día;
por ti en un solo instante
surgieron a la vida de aquel día distante:
la América salvaje, del mar en cataclismo;
la mañana celeste, del tenebroso abismo;
y mi alma luminosa, de tu misterio mismo.*

La "Oda de las Banderas" (1921) es otro himno, dedicado éste a la festividad de Mayo, a las enseñas de todas las patrias rodeando al lábaro argentino, manifestación muy noble de fraternidad humana. Posee dignidad expresiva en el endecasílabo bien ritmado, con asonancia sonora en *a-a*, y así se adecua al paso de marcha que le conviene a la música abierta con que resuena. Por su lirismo y su técnica, nos parece superior a la "Oda a Buenos Aires" de Lugones.

*Cuando llegan los días consagrados
a celebrar los fastos de la patria,
y el pueblo entero, con su voz de bronce,
¡Libertad! ¡Libertad! cantando pasa,
nada conmueve más la generosa
fibra nativa cuanto el ver alzadas
con la bandera de la patria nuestra
las cien banderas de las otras patrias.*

*Bandera de titán que el cielo copia
dorando en medio de una banda blanca
de sintética luz el sol fecundo
que en símbolos de amor funda la patria,
tal es la enseña que en el fausto día
de nuestro foro, con el pueblo pasa.⁴⁹*

"El Albatros"

Treinta años después de la publicación de *La Victoria del Hombre*, Ricardo Rojas dio la mayor expresión de su poesía civil con *El Albatros*, escrito durante su destierro en 1934. Dentro de su género, no se registra en el país otro poema de esta noble categoría estética, superior, sin duda, a los apóstrofes de Mármol contra la tiranía de Rosas, tanto por su concepción como por su forma, aun cuando puedan hacerse algunas reservas. Byron decía: "No hay poema bueno en toda la literatura."

⁴⁹ Rojas recitaba en su infancia los versos a la bandera, de Chassain. No dejaría de tener presente el discurso a la bandera de Sarmiento. Había publicado en 1915 una *Historia de la Bandera*.

ntensión; ni siquiera en la *Divina Comedia* son de la misma calidad todos sus tercetos". Y tenía razón.

En *El Albatros* se perfilan varios motivos que lo conaptúan: la invocación al ave fuerte y tempestuosa, el paisaje leguino, la memoria del tiempo juvenil, la Patria injuriada traicionada, la prisión infernal, el Cristo invisible, la raza autóctona, el envío a la nueva juventud argentina. Si bien algunas digresiones desvían o *ralentan* el rumbo y el compás, toda es una de las mayores composiciones, en contenido y continente de la poesía batalladora inspirada en un ideal humano, siempre más recia que lírica, más ardorosa que sutil, en los poetas civiles de todas las lenguas.

La soledad del hombre ante el cosmos, su desolación ante inmensidad de la naturaleza hosca y helada en el remoto estierro, están dadas en los versos primeros con honda intensidad:

*Después de haber andado vagabundo
Por todos los caminos de la tierra,
Llegué, por fin, al límite del mundo.*

*Aquí donde el peñasco al mar aterra,
Sobre la cresta del peñón más solo,
Alzo mi canto al Ideal en guerra.*

*Amaine aquí el atroz viento del polo,
Y la alta roca, estriada de glaciares,
Sea el altar en que a mi Dios me inmolo.*

*Cristo invisible en carne de pesares,
Con mis dos brazos en la sombra abiertos,
La cruz viviente alumbre aquí a los mares;*

*Y resuena en los piélagos desiertos,
La profética voz hecha plegaria,
Voz de Isaías que llamó a los muertos...*

El poderoso pájaro se dibuja, en seguida, como un símbolo de la voluntad contra las tempestades de la vida, de fe y confianza contra los fracasos y decepciones:

*Ave que se alza en espectral diseño,
Es el Albatros de inquebrable pluma,
De ojo sagaz y dominante ceño.*

*Entre nube, huracán, ola y espuma,
El mar austral ha visto en la tormenta
Su ala gigante desgarrar la bruma.*

*Hija del hielo, en aquilón alienta;
Su pupila se clava en lontananza,
Y su garra en los témpanos se asienta.*

*Numen de la borrasca y la esperanza,
Diomedea exulans, por la noche ungida
De luz polar, en la tormenta avanza.*

*Ave de los confines de la vida,
Rasgue la inmensidad su ala pujante,
Llevando el canto de la Patria herida.⁵⁰*

Denuncia, después, la supresión violenta e injustificada de la libertad del pueblo, contra la cual se alza el poeta y por eso está proscripto, para cumplir —digamos nosotros— el destino material o espiritual de todo verdadero poeta. Para luchar liberalmente “bajó de la torre”, oponiéndose al “asalto bárbaro”, a precio de la cárcel y la nieve: “Mas su frío/no apagará este amor que no se apaga”. La policía penetró en la soledad y el silencio del gabinete de trabajo y en lugar de armas encontró un manuscrito:

*Ausente yo, violaron la morada
Los esbirros intrépidos y hallaron
En mi taller “El Santo de la Espada”.*

El ave vigorosa porta la indignación del poeta:

*¡Vuela, firme Canción! El vuelo tiende
Llevando el grito de la Patria herida,
Y en cada pecho la protesta enciende. . .*

⁵⁰ Tercetos VII, VIII, IX, X y XI. Albatros más feliz que el derribado de Baudelaire.

La patria se extiende desde el trópico hasta el círculo polar, y él la siente palpitante por donde quiera que ha pisado su suelo, cálido o frígido, ha confraternizado con los argentinos de todas las razas. Aquí están, aún, los descendientes de los onas con sus leyendas del reino de Onaisín sus mitos titánicos, su héroe Kuanip:

*Llegó para un excelso magisterio,
Y al irse se trocó en estrella pura
Sobre la noche austral del hemisferio.
Él predicó a los indios la bravura
Para vencer los hielos de la muerte;
Él trajo el fuego a la floresta oscura...*⁵¹

Ahí está la frase que le gustaba para definirse y que sus negadores tomaron a chacota, a veces, sin reparar en que había sido pronunciada en la desolación de un destierro injusto y ante la ausencia de una raza extinguida; "Yo, el último indio". Era un rasgo romántico, tan parecido a los de algunos poetas andaluces como Manuel Machado, al identificarse con "el alma de nardo del árabe español".

Ya entonces comprendía que eran los poetas quienes habían soñado una patria y un destino que no era sino anhelo de un futuro remoto:

*Argentina del nombre bien sonante
como una clara vibración de plata;
pueblo de artistas, músico y amante:*

*Sonó en tu cuna la canción más grata
Y poetas dijeron tu destino,
Desde este mar que el ábrego desata.*

*Proscrito de un tirano, Mármol vino
Hasta este mar de vientos y de hielos,
Y aquí empezó a cantar su "Peregrino".*

*Las mismas ansias y los mismos duelos,
Que el pueblo antaño en versos entendía,
Canto ahora yo, bajo estos mismos cielos.*⁵²

⁵¹ Tercetos CXVIII y CXIX.

⁵² Tercetos LXXXII, LXXXIII, LXXXIV y LXXXV.

El prisionero visitará a los presos en la cárcel de Ushuaia y compadece a todos: "De cada triste conocí su caso". Pero sabe que faltan allí los verdaderos, los grandes malhechores.

*Frente al pórtico negro del Presidio,
De cuya evocación aun me aterro,
Yo, que por leyes de justicia lidio,*

*Pregunté si en las celdas del encierro
Estaba el que en las aras fue perjuro,
El que a su pueblo hirió a golpes de hierro,*

*El que el arca rompió con sable duro;
Y me dijeron que ése, allí no estaba. . .
Pregunté por el otro, aun más impuro,*

*El fariseo a quien la ley no traba,
Y el código sagrado falsifica;
Mas me dijeron que tampoco estaba.⁵³*

"Dije a Cristo: —Señor, tú no castigas . . . / Mas yo entrego ese crimen a la Historia."

Porque *El Albatros* es poema de libertad, de esperanza, de justicia para la Argentina y para la Humanidad.

*¡Blasón de libertad! Blasón de plata,
Que el arca de la ley con sangre sella,
Y la obra augusta del Ideal remata. . .⁵⁴*

"El canto libre fustigó al tirano" . . . "Pregona a toda América la afrenta" . . . "Lírico Albatros, que esa estrella guía" . . . "Épico Albatros, que las nubes hiende" . . . "Tú llevas el mensaje de la vida". Canto de libertad y canto de esperanza, porque con esos ímpetus finaliza, recordando el triunfo inicial:

*La victoria del hombre al hombre enseña;
La juvenil falange allí conmina,
Y de su solio a la maldad despeña.*

⁵³ Tercetos XCVIII, XCIX, C y CI.

⁵⁴ Terceto XLVIII.

*¡Eh! Madres todas de la Patria en ruina,
Las proles que criara vuestro seno,
A un alto honor la historia las destina.*

*¡No perezca la raza hundida en cieno!
Dad vuestros hijos a la acción preclara,
Que está el futuro de presagios lleno...*

*Y al restaurar la Patria sobre el ara
Digo cerrando el canto que la invoca:
"Yo soy aquel que antaño te cantara"...*

Y el Albatros voló desde mi roca.

Hemos citado extensamente porque precisa refrescar la memoria del lector para fijar los quilates de esta oda singular en la poesía argentina —lo reiteramos—, olvidada pronto y cuyo concepto conviene exaltar así como elogiar su forma. Compuesta en la *terza rima* —que había usado en sus primeros versos de adolescente, *Al Ideal* —con gran facilidad de discurso, rigor en la métrica ⁵⁵, soltura en la consonancia, es un poema épico y lírico a la vez —tonos de alegría al pasar, de vez en cuando—, sustentado por una firme dignidad poética. Es afirmación y elevación espiritual, amor de tierra, patria y pueblo en el sentido más acendrado, acusación severa y justo castigo confiado a la posteridad. Poema último de Ricardo Rojas confirma que en la poesía civil ha logrado los más recios y brillantes acentos de tal índole en lengua castellana.

⁵⁵ Salvo, por ejemplo, en el tercer verso del terceto XXXV.



III

LOS ENSAYOS



EDIFICACIÓN DE LA NACIONALIDAD

Forja de patria

LA INCLINACIÓN REFLEXIVA DE RICARDO ROJAS SE VERTIÓ pronto en muy diversos trabajos en prosa. El mismo año de *La Victoria del Hombre*, 1903, comenzó a publicar artículos de crítica literaria publicados en la revista *Ideas* y en el diario *La Nación*, a cuya redacción pertenecía y a cuyo fundador había llevado su primer libro. Allí alternó, antes o después, con Emilio Becher, Leopoldo Lugones, Joaquín de Vedia, Luis Murature, Juan Pablo Echagüe, Enrique García Velloso, Vera y González, Piquet, bajo la égida del propio Mitre, de sus hijos Bartolomé y Emilio. Un viaje a Europa le abrió horizontes amplios para su particular enfoque de los temas, los hombres, los paisajes, los sucesos del mundo, tratados en las páginas de *Cosmópolis* y en *Cartas de Europa*, editados respectivamente en París y Barcelona, en 1908. No dejaba de reparar en cuanto se presentaba a sus ojos avizores en los pueblos europeos, mas siempre tuvo el recuerdo y la intención fijos en la patria y cada observación le sirvió, puede afirmarse, para recordar la tierra nativa o para aconsejar sobre el porvenir de la nación. Lo corroboran *El País de la Selva* y *La Restauración Nacionalista*.

También publicó Rojas cuentos o relatos en el mencionado periódico, en *Caras y Caretas* y *La Novela Semanal*, entre

ellos "La Psiquina" y "El Ucumar" (1917-18), donde confirmaba su inventiva y su peculiar estilo.

Por otra parte, deben contarse "Los Arquetipos" con buceos históricos y perfiles de próceres, que más adelante comentaremos. Y, asimismo los "Discursos", los trabajos en torno a la Facultad de Filosofía y Letras, y de la Universidad de Tucumán, "La Guerra de las Naciones" continuaron la tarea infatigable del escritor en posteriores años.

Tres libros iban a sobresalir de toda esa labor: *La Restauración Nacionalista*, previa al Centenario de la Revolución de Mayo; *Blasón de Plata*, que aparecería precisamente, en 1910, y *La Argentinidad*, que completaría la exposición de las ideas del autor sobre la conformación de nuestro país y de su pueblo, publicada en 1916, en oportunidad de las fiestas conmemorativas del Congreso de Tucumán y de la Independencia.

Acerca de *La Restauración Nacionalista* ya quedaron expuestas en páginas anteriores, si bien sintéticamente, las primeras impresiones que su lectura causó en nuestro ánimo. No iremos a repetirlas aquí, pero sí anotaremos algunos de sus conceptos. En ellos advierte Ricardo Rojas acerca de los riesgos de la "imitación". Seamos auténticos, asevera una y otra vez, y por eso busca las raíces de esa autenticidad en los elementos telúricos y raciales. Superación del factor autóctono, consubstanciación con el factor español, asimilación del factor extranjero son los términos del problema, que desarrollará en el curso de los tres volúmenes citados.

"Medio siglo de cosmopolitismo en la población —afirma en la primera de estas obras—, de capitalismo europeo en las empresas, de abdicaciones en el pensamiento político, de enciclopedismo en la escuela oficial y de internacionalismo en la escuela privada, no favorecen, desde luego, la difusión de las ideas nacionalistas. Los que a fuerza de ser argentinos empiezan a sentirse extranjeros en su propia patria⁵⁶, saben que la sonrisa del ironista o los venales argumentos de Flavio serán, como en la transcripta anécdota de Tácito, respuesta inevitable a las evocaciones de Arminio: *Ille fas patriae, libertatem avitam, penetrales Germinae deos*. Pero esta restauración del pro-

⁵⁶ Idea de Sarmiento.

pio pasado histórico debe hacerse para definir nuestra personalidad y vislumbrar su destino. Restaurar el *espíritu tradicional* no significa, desde luego, restaurar sus formas económicas o políticas o sociales, abolidas por el progreso implacable y lógico de la civilización”.

Este era el concepto fundamental de Rojas y el que se sobrepone a las disquisiciones menores en torno a él y que son las que nos produjeron cierta inquietud a los lectores de entonces o después.

Comprendimos que no se podía confiar exclusivamente en la influencia caracterizadora del territorio sobre su habitante, ni en los azares de una lenta formación etnográfica. “Confiemos un poco más en el poder de las ideas que cambian el espíritu de los hombres y rigen la misteriosa dinámica de las civilizaciones”. Rojas explicaba, en carta a Miguel de Unamuno, el sentido de su obra: “Se trata de salvar la cohesión nacional, la tradición como fuerza de perduración, y el idioma como instrumento de comunicación y de conquista. En tal debate, los españoles han estado de mi parte, por su órgano de prensa”. Unamuno contestaba: “La escuela debe ser ahí la cuna de la argentinidad. Y en la argentinidad es donde tiene que buscar la Argentina su universalidad”. El autor de *En torno al casticismo* contemplaba con gran simpatía la obra de Rojas y consideraba que el *Dios argentino* se la premiaría y “le pondría un día a la diestra de Sarmiento”. Le entusiasmaba especialmente que el escritor de *El País de la Selva* viese el fondo español del americano y estuviera en contra de la desvirtuación del argentino en una ola de confusionismo europeo.

Ricardo Rojas miraba tanto a lo por venir como a lo pasado. A pesar de su *defensa provinciana*, no obstante que veía al país desde su fondo, desde Jujuy, no abogaba por el retorno a la época del caudillismo federal, de la montonera libertadora del pago. No intentaba, naturalmente, volver a ceñirse el chiripá —¿qué hubiera dicho Sarmiento, entonces?—, ni reconstruir el rancho, ni alentar un odio al extranjero. No se trataba de renegar de la cultura europea transmitida por España y renegar del progreso. Tal le reprocharon los ofuscados por algunas de sus frases más candentes. Había que aceptar la renovación, el cambio, el movimiento, porque de otro modo la

nación perecería en la inopia. El espíritu argentino, aunque fiel a sí mismo, debía evolucionar por el imperio propio de la historia.

“Lo que este Informe preconiza es la defensa de ese espíritu, dentro y fuera de la escuela, dado que la educación histórica no se realiza solamente en las aulas, y dado que la Nación se funda, más que en la raza, en la comunidad de tradición, lengua y destino sobre un territorio común. Si el pueblo argentino prefiere una vocación suicida, si abdica de su personalidad e interrumpe su tradición y deja de ser lo que secularmente ha sido, legará a la historia el nuevo ejemplo de un pueblo que, como otros, fue indigno de sobrevivirse, y al olvidar su pasado renunciara a su propia posteridad”.⁵⁷

No son páginas éstas que puedan olvidarse sin riesgo, efectivamente, para el país en que fueron escritas. El medio siglo largo transcurrido desde que apareció *La Restauración Nacionalista* ha confirmado lo que en el libro hay de más esencial, el fondo mismo de la prédica encerrada en sus capítulos fundamentales. La República ha sufrido desviaciones que son notorias y que han dificultado el curso de su desenvolvimiento espiritual y aun material. El pueblo ha perdido, en ocasiones, el rumbo marcado por su pretérito, se ha desorientado, se ha hundido en atajos funestos o en caminos de equivocado rodeo. El espíritu argentino defendido por Ricardo Rojas ha padecido, por cierto, conforme a los temores del escritor, y en su alto curso parecerían haberlo paralizado algunas soluciones de continuidad. Así, en su fecundidad, se proyectó —entendemos— en obras de Martínez Estrada, Mallea y Canal Feijóo.

Heráldica argentina

Blasón de Plata es la segunda parte de esta trilogía en que Ricardo Rojas expuso sus ideas sobre la edificación de la nacionalidad argentina.

En este volumen, el autor dirige la mirada hacia el pasado más remoto para fundar una especie de genealogía de la nación. Naturalmente, las raíces del árbol hundíanse en la tierra y en el pueblo aborígen. Aun cuando admitía que no existe

⁵⁷ Págs. 467-469.

“raza americana” alguna, por la diversidad de las tribus —cuyo nomadismo dificultó, además, las investigaciones—, el autor prestó una atención primordial a la gente autóctona. Ésta constituía la primera rama del tronco robusto. La segunda estaba formada por los criollos de la época colonial y virreinal y también del tiempo de la Revolución. La tercera surgía de la descendencia de aquéllos mezclada con las aportaciones inmigratorias: los argentinos de hoy. Definíanse ahí las pugnas sucesivas: indios contra conquistadores; criollos contra peninsulares; federales contra unitarios, tradicionalistas contra renovadores.

La evocación de la etapa primitiva con rasgos legendarios es de una evidente tonalidad romántica. Ya hemos dicho que por vía poética más que ancestral se llega a una dudosa consubstanciación entre el *argentino* y el *indio*. El indio fue casi exterminado, según se sabe, primero por el español, después por el criollo. La Conquista y la Expedición al Desierto concluyeron con los pueblos indígenas, que, por lo demás, no vivían sino de manera muy rudimentaria en estas latitudes. A pesar de la veta descendiente por vía del noroeste, la influencia de mitos, fábulas, sangre y costumbres, fue limitada y ya ha desaparecido casi por completo. Los presagios se cumplieron: la guerra y la muerte hicieron su parte. No, el olvido; mas únicamente por virtud de la poesía —rica de sugerencias y magnífica en su despliegue decorativo—, lo que demuestra que todo es bello fruto imaginario. Ahora, eso sí, el indio ha podido influir por otra vena. En el mismo grado que el aborigen tostado deseó sanguíneamente a la mujer blanca, el hombre blanco gustó de la hembra cobriza. La leyenda de Lucía Miranda y la historia de los malones prueban aquella fascinación del macho cetrino por la alba belleza femenina —la experimentó igual el árabe hispánico por la castellana o leonesa—; y desde la hermosa Marina, cuántas mujeres indígenas fueron las predilectas de Cortés y sus émulos mayores y menores, no obstante todos los prejuicios. Hoy mismo, el inmigrante europeo se aficiona a la recién conocida mujer criolla y la prefiere a la novia dejada en el país natal. Las estadísticas lo prueban. La mezcla ha sido de gran fecundidad. Rojas lo reconoce en su libro, refiriendo que una extensa convivencia de indios y conquistadores produciría forzosamente “nuevos tipos sociales”.

También las páginas dedicadas a la Conquista son de alto vuelo en *Blasón de Plata*, porque el poeta encuentra en ella otro gran lienzo donde combinar sus planos, sus figuras y sus colores. Este *motivo* épico incidirá en su primera obra dramática. Y, aunque de diverso tono, no es inferior la invocación a Mayo, cuya influencia entiende que es más dilatada que el influjo de otras revoluciones libertadoras precedentes. Desde luego, nos parece, además, que repercutió en el movimiento liberal español —y viceversa—, desde las Cortes de Cádiz, en 1812, con su Constitución progresista. Claro está que en Buenos Aires y en Madrid aparecen las enseñanza de la *Ilustración*, la *Enciclopedia* y la *Bastilla*.

La fórmula “Indianismo y Exotismo” presentada por el autor en contraste con “Civilización y Barbarie”, ha caducado, desde luego, porque era producto imaginativo y sentimental. Vemos exactamente que el *indianismo* no fue un bloque: las tribus pelearon entre sí hasta el aniquilamiento, y la voracidad canibal se mostró en no pocos lugares. También lucharon los españoles unos contra otros con ambiciones y por preeminencias, como todos sabemos. Los criollos se dividieron, desde la primera jornada revolucionaria, y no fueron pocos los peninsulares liberales que se adhirieron al ideal de la independencia como no fueron escasos los criollos, hasta con sangre indígena, que batallaron bajo banderas del Rey. El indianismo y el exotismo se diluían y entremezclaban demasiado para trazar con ellos dos paralelas. El unitarismo y el federalismo terminaron por fundirse, porque el centralismo era imposible en país tan inmenso, y el federalismo turbio de caudillo y montonera ninguna relación podía tener con la doctrina del pacto político entre los Estados.

Mas con exageraciones un tanto románticas o con desvíos necesarios para apuntalar la tesis prefijada, el libro de Rojas cumplía una importante misión en 1910. Especialmente al exaltar la Constitución, la institucionalidad de la República, la alabanza del espíritu argentino, la negación de toda xenofobia, al enarbolar “todas las banderas humanas”.⁵⁸

⁵⁸ Pág. 226.

La Argentinidad

Otra obra discutida es *La Argentinidad*. Su autor continuaba en ella el pensamiento que venía extendiendo desde *La Restauración Nacionalista* y al través de *Blasón de Plata*, cuyo título no entendía Estanislao S. Zeballos, cosa sorprendente, sin duda, puesto que era un *argentino*, escribía en la *Argentina* y a orillas del *Río de la Plata*.⁵⁹ Tampoco se explicaron muchos lectores la trayectoria histórica trazada por Rojas en su nuevo volumen. Hacía en él un estudio filosófico de la historia y era claro su pensamiento determinista. Los críticos formados en el positivismo y que negaban, además, a Hegel desde la *A* hasta la *Z* no podían o no querían entender ningún concepto de *finalidad* y su escepticismo les hacía sonreír ante tales ideas. Su racionalismo a ultranza, su utilitarismo, su empirismo les impedía advertir nada que no estuviera frente a sus ojos en la más inmediata *realidad*, de cuyas apariencias no dudaban. Curioso es señalar que, a pesar del derrumbamiento de sus posiciones después de las dos guerras mundiales y los nuevos rumbos de la Filosofía, quienes sobreviven de aquella generación y sus seguidores continúen limitados como entonces. Alguno reprochaba a Rojas no seguir el ejemplo de Hippolyte Taine. No lo consideraba adecuado enteramente el escritor argentino para tratar sobre su país y no aceptaba la parte materialista en el método del historiador francés. Pero daba gran importancia a la influencia del medio, a la formación del individuo y de la comunidad dentro de un ámbito propio. "Nuestro territorio —escribiría Ricardo Rojas en *Eurindia*—,⁶⁰ enorme desierto, su población escasa y heterogénea, la vida pragmática, la tradición reciente, la lengua trasplantada, las influencias cosmopolitas, habrían desconcertado en nuestro caso al propio Taine, aunque declaro que sus ideas me han ayudado a comprender estos fenómenos de la cultura." Así era, efectivamente, y la crítica no había observado hasta qué punto en *La Argentinidad* —lo mismo que en los *Orígenes de la Francia Contemporánea*— cobraban relieve el ambiente, la raza, el

⁵⁹ "No llego a explicarme su título de *Blasón de Plata*." *Revista de Derecho, Historia y Letras*, II-1914.

⁶⁰ Edic. 1951, pág. 97.

tiempo. Por otro lado, esa misma crítica negaba la psicología colectiva, como si ignorase a Alfred Fouillée, por ejemplo...

El proceso formulado por Ricardo Rojas era, desde luego, de una complejidad que hacía ardua su exposición. La actitud tomada al constituirse en el extremo noroeste del país y abarcar desde allí a toda la nación presentaba sus dificultades, porque la visión podía carecer de múltiples enfoques, según convenía. La proclividad a defender la *Provincia* aunque sin atacar directamente a la *Capital* se deslizaba, a veces, hacia una exacerbación indisimulable. Mas el concepto básico de la obra era un acierto en sus líneas generales, como lo había sido el de *Blasón de Plata* con las reservas del caso. ¿Dónde no podrán hacerse?

No se dudará, efectivamente, de que la génesis y la doctrina de la verdadera democracia estaban en los Cabildos. Lo estaban palpitantes con anterioridad a la Revolución de Mayo, por cuanto en la misma España fueron siempre las comunidades, desde la alta Edad Media, las defensoras del villano contra el señor feudal, de la Ciudad contra el Reino, hasta que en la batalla de Villalar cayeron derrotados Padilla, Bravo y Maldonado por las tropas de Carlos I, aspirante ya al poder total y al Imperio. Ahincado en Jujuy, Rojas dedica ancho espacio en su libro a la bandera genuina⁶¹, y de ahí parte para exaltar las instrucciones llevadas por los diputados provincianos a la Asamblea de 1813, que declaró que en ella residía la Soberanía Nacional. Los referidos comentadores no percibieron el paralelismo de este movimiento popular argentino con el español. En España fueron, asimismo, las provincias quienes sustentaron los principios democráticos frente al poder absoluto, tanto en la Edad Media, según vemos, como en el Renacimiento. Vascos, gallegos, leoneses, catalanes, valencianos, aragoneses sostuvieron sus derechos respectivos en la villa o en la región, en diputaciones, cortes y con las armas en la mano cuando no bastó la palabra. La Historia española está llena de ejemplos y el teatro hispano finca en ellos varios de los grandes dramas del Siglo de Oro.

No es menos exacta en el libro de Rojas la oposición del resuelto republicanismo de las provincias ante ciertas veleidades monárquicas aparecidas en Buenos Aires, en las que incu-

⁶¹ Allí la observamos atentamente, nosotros, en 1957.

rieron —con razones ciertamente atendibles— algunos de los más ilustres próceres. Pero Moreno era tan porteño como Gorriti jujeño, y las ideas de Castelli y Monteagudo se gestaron, en definitiva, en el mismo medio que las de Saavedra, y, en cambio, las de Funes no tuvieron origen porteño. El panorama político de la Revolución y la Independencia es complicado y sutil, y por ello poco propicio para dibujar en su mapa líneas demasiado gruesas y rígidas. La insurrección llamada federal, que ya comienza con Juan F. Borges en Santiago del Estero y en 1815, de claro sentido autonomista, ofrece facetas muy diversas, y no todos los movimientos de esa índole —repitámoslo— son expresión del sistema federal —ignorado por la mayoría de quienes encabezaban las rebeldías—, como podía comprenderlo un Dorrego. Las ambiciones privaban con mucho sobre las doctrinas; el ancestro sobre el progreso; y, aunque Rojas no lo reconociese, la *barbarie* sobre la *civilización*, en el sentido sarmientino.

Uno de los ejemplos más elocuentes es la deposición de seis gobernadores de San Juan en un año. La divisa “Religión o Muerte” es también decisiva. Castro Barros identificaba la causa divina y la causa federal. Regresivos, autoritarios, personalistas, a aquellos caudillos no les interesaba la guerra contra el Brasil, sino dominar en sus feudos por la más desenfrenada prepotencia. Fue evidente su inclinación a odiar la intelectualidad —sentimiento propio de dictadores— y a degollar a las cabezas que pensaban. . .

Por eso, nos parece, ahora, que los ataques a Bernardino Rivadavia en *La Argentinidad* no son justos. No neguemos que Buenos Aires, con su oligarquía, podía semejarse de lejos a una Corte de Austrias o Borbones; pero sin Buenos Aires —obvio es decirlo— no se habría producido el 25 de Mayo de 1810. Su Cabildo fue el primero entre todos los cabildos de la libertad argentina. Sería innecesaria actitud la de oponer al concepto de Rojas —evidentemente un prejuicio, en este caso, que le arrastraba a ciertas consecuencias polémicas— el de una Capital avanzada y orientadora del movimiento de la Independencia. Lo mismo respecto a la exagerada negación de Rivadavia, si bien con atenuantes, pero asimismo con enconos que, por momentos, se vierten sobre el físico del prócer, cuyo rostro desagrada al escritor. Sin embargo, lejos de la atracción varo-

nil, el de Rivadavia —ancho, más bien romo y algo leonino— tenía una vaga semejanza con los de Beethoven, Goya y Stendhal o del mismo Sarmiento. La inteligencia lo sellaba. Desde la frase definidora de Mitre: “El más grande hombre civil de la tierra de los argentinos” hasta los estudios recientes —Palcos, Piccirilli— y repasando el trabajo de Andrés Lamas, la figura del primer presidente de la República sobresale por su acción civilizadora y cultural. Era un típico liberal como los mejores británicos, desde Fox hasta Gladstone. Era un hijo de la *Ilustración*, como lo habían sido Aranda, Floridablanca y Campomanes, con Carlos III en España, Joyellanos al comenzar el siglo XIX, Mendizábal y Olózaga en años de Isabel II. Comprendió la importancia de apoyar al movimiento militar de Riego, que imponía la Constitución a Fernando VII, en 1820, y ayudar con dinero al gobierno de Madrid, para combatir a los contrarrevolucionarios y a la invasión del ejército de Luis XVIII con el designio de restablecer el poder absoluto del monarca español. La negociación encomendada a Las Heras ante el general Espartero, propiciada por Arenales y entorpecida probablemente por Malabia, hubiera acortado la guerra del Perú, en 1823, y no se hubiese producido la batalla de Ayacucho con preponderancia de Bolívar y Sucre sobre la acción argentina de San Martín. Rivadavia se consagra por su acuerdo con Moreno, las medidas contra Álzaga, la libertad de imprenta, la Constitución del 26, que era una carta transitoria del unitarismo al federalismo y, de haberse cumplido, habría llevado serenamente la evolución política hacia la descentralización administrativa con elecciones libres provinciales. Debemos recordar su visión selectiva de las inmigraciones, la jornada de nueve horas adaptada de la ley inglesa, el estímulo al trabajador capacitado, la *enfiteusis* que avanzaba tanto en la cuestión agraria, el equilibrio de los impuestos, la prohibición de usar armas, el fomento de la educación y la cultura, solicitando la venida al país de maestros europeos, la beneficencia, la higiene, en fin todo cuanto propende a “una perfección social por la que harto tiempo hace que clama la humanidad”. Claro, todo ello no era aplicable prácticamente en el curso, no ya de un gobierno, sino de una generación. Si incurrió en errores consabidos también; si no condujo la política exterior con el firme acierto deseado; si pretendió, por instantes, “lavar la cara” a quienes concedían

audiencias luciéndose en camiseta y calzoncillos —como Ibarra en Santiago del Estero—; si entendió que primero era la razón y luego la fuerza para instituir el Derecho, si cedió ante estas circunstancias y se abatió ante aquellas contingencias es porque los imponderables suelen ser más fuertes que la voluntad de un hombre solitario, a quien no se quiere oír.⁶² “La oposición se mantuvo sorda e intransigente.”⁶³ Pero lo que vale es su propósito esencial: crear un foco de civilización en Buenos Aires. Y, por último, está su renunciamiento y su ostracismo, con el ejemplo de los grandes atenienses. San Martín y Rivadavia son, en esa actitud, iguales.

Ricardo Rojas hubiera deseado que la historia argentina siguiera un curso a su noble placer. Su negación del secretario del Triunvirato no implica cierto reconocimiento, ni tampoco la glorificación de la *Barbarie* aunque la haya, pasajera y, aproximado a su *Indianismo*. “El indio y el español se han reconciliado en mí” —escribiría años después⁶⁴, y si románticamente percibía al primero en su pulso, clásicamente albergaba al segundo en su espíritu. La *Civilización* estaba primero, y aunque hubiera podido adquirir estratos de la *Barbarie*, era ella la que privaba, la que determinaba la marcha del mundo, el sentido de la argentinidad.

Rojas vislumbró “una Argentina de mañana” y una “democracia integral”. Tampoco ellas podían ser obra de su generación, ni de varias y sucesivas generaciones inmediatas. Apoyábase en el pasado para columbrar lo porvenir, y, sin duda, esa es la única posible enseñanza para el filósofo de la historia y para el auténtico sociólogo. La crítica sin una propia filosofía, los comentaristas sin rumbo, no podían aceptar el pensamiento de Ricardo Rojas y bajo la apariencia de un permanente examen y de reducir la teoría a la práctica, en lugar de mantener en suspenso su juicio —según conviene a los verdaderos escépticos— embistieron con sus censuras despectivas, que no vamos a confundir con las sátiras de Timón de Flionte contra los dogmáticos. . .

⁶² Por su pluma indudablemente decía *El Mensajero*: “¡Argentinos! ¿A qué está destinada nuestra patria? Unámonos; este día sea el día de la cordialidad y de la paz; y esta República, destinada a cosas grandes, será la mansión del orden y de la gloria. ¡Viva la patria!”

⁶³ Andrés Lamas, *Rivadavia*, cap. VII, pág. 345.

⁶⁴ *El Profeta de la Pampa - Guía y clave para el lector*.

La *Argentinidad* de Rojas era, por cierto, un nobilísimo sueño, pero de ninguna manera desprovisto de fundamento científico-histórico, ni de asentamiento en la realidad estudiada desde los orígenes de este país. En un mundo en que, si bien han prescrito ciertas teorías utópicas, otras se han abierto y proyectado hacia lo futuro, resulta inocente alardear de *sabio pirrónico*. En líneas generales, aunque no en algunos detalles, la visión del poeta era exacta. Y como afirmaría, también, en otra obra: “La argentinidad está constituida por un *territorio*, por un *pueblo*, por un *estado*, por un *idioma*, por un *ideal* que tiende cada día a definirse mejor.”⁶⁵ Ella se edificó sin desdeñar a ninguno de sus núcleos “indios, negros, españoles, europeos: de todos ellos formó su progenie”. Su ideal era “el del hombre redimido”.⁶⁶

La Estética

Eurindia (1924) vino a ser la consecuencia estética de la *Historia de la Literatura Argentina*. El autor la definía como “una síntesis filosófica” . . . “ensayo de estética fundado en la experiencia histórica de nuestra literatura”.⁶⁷ La *argentinidad* —el principio divino y primigenio de la nacionalidad, según Fichte, en la recordación pertinente— se plasmaba en diversos fenómenos surgidos de la tierra misma, de las poblaciones prístinas, de las que les fueron sucediendo en las transformaciones etnográficas, las razas, los hábitos, los modos de existencia, las instituciones coloniales y nacionales, el desarrollo general del país.

Los indios, los criollos, los gauchos, sus fuerzas telúricas, las características diversas, las costumbres, el folklore habíanse representado en la parte inicial de aquella “Historia”, en los *Gauchescos*, a quienes el escritor veía, asimismo, como los *primitivos* por su técnica, y los *nativos* por su emotividad terrena. Las primeras ciudades, las instituciones políticas y religiosas, su procedencia directamente hispánica se expresaban en los *Coloniales*, que serían, también, los *escolásticos* por sus ideas,

⁶⁵ *Historia de la Literatura Argentina*, tomo I, Introducción.

⁶⁶ *La Argentinidad*, pág. 412.

⁶⁷ Pág. 71.

y los *seudoclásicos* por su retórica. La formación intelectual con propio sello, la toma de conciencia de la nación que se constituye, las oposiciones políticas, manifestábanse en los *Proscritos*, enfocados a la vez como los *patricios*, creadores de patria, por sus ideales civiles, y como los *románticos* por su liberalismo en política y en arte. La organización nacional, las definiciones culturales, las influencias cosmopolitas estaban concretadas en los *Modernos*, vistos además como los *individualistas* por su variedad psicológica y como los *cosmopolitas* por los influjos internacionales que agregaron a la común heredad espiritual.

Ricardo Rojas trazó en su obra una trayectoria constante de la cultura argentina. En primer término advirtió que no tomaba el vocablo *literatura* en “un yerto sentido retórico”, sino con un “vital sentido etimológico”, y que abarcaba la latitud del lenguaje oral y escrito como manifestación de la conciencia al traducir en las distintas formas expresivas el pensamiento o la conmoción, la naturaleza o la vida humana. Desarrolló, así, el proceso de las escuelas estéticas dentro de las letras nacionales, y fijó los ejemplos más relevantes en cada una de ellas: Ascasubi, Hernández, del Campo en la gauchesca; Tejeda, Labardén, Varela en la colonial; Echeverría, Mármol, Gutiérrez en la proscripción; Obligado, Guido, Almafuerte en la moderna, limitando los nombres en una inicial evocación. Un acierto de Rojas fue situar siempre cada autor y su obra respectiva en el lugar y tiempo correspondientes, a fin de estimar sus valores dentro del ámbito y la época influyentes en ellos. Pero no se limitó a dibujar las líneas más conocidas. Señaló en los grandes períodos subdivisiones que ayudan a conocer mejor, más detalladamente, este desarrollo de la cultura argentina. Así, la etapa colonial se fragmenta entre las fechas 1535-1613, o sea entre la fundación de Buenos Aires y el establecimiento de la Universidad de Córdoba, con Centenera y Díaz de Guzmán; entre 1613-1767, hasta la expulsión de los jesuitas, con Tejeda y Lozano; 1767-1810 hasta la caída del poder virreinal con Labardén y Azara. La etapa siguiente se subdivide entre 1810 y 1829, el período revolucionario; 1830-1852 la tiranía rosista; 1853-1880 hasta la federalización de Buenos Aires, en los que se puede situar nombres mucho más decisivos que aquéllos, obvios para el caso. Toda esta formación cultural es, según entiende, una proeza de tres-

cientos años, cumplida “a fuerza de pensamiento y de sacrificio” . . . “que es honra de España cuando creó la colonia, y honra de la Argentina cuando creó la democracia”.⁶⁸ Y se conforma en una “literatura nacional expresión de una conciencia nacional”.

Lo que más importa al autor es dejar probados los diversos fenómenos históricos, raciales y psicológicos confluyentes para constituir aquella cultura con la impronta firme de lo argentino, y marcar su continuidad al través de todo el proceso intelectual y todas las disciplinas literarias de nuestro país. Ahín-case, pues, en la tradición para seguir su desenvolvimiento. Atahualpa resucita en Túpac-Amaru y se proyecta en el concepto monárquico de Belgrano de coronar a un Inca; el culto del Sol reaparece en el escudo y en la bandera; las *Memorias* del cuzqueño Garcilaso de la Vega se revertirán en el *Himno* del porteño Vicente López y Planes. Por otro lado, desaparecido el Virreinato, proclamada la Independencia, constituida la República, el espíritu español se renueva, transformado, en la lengua, en la influencia comunal, en las instituciones culturales. Por último, el gaucho se ha desvanecido en la pampa roturada, pero está presente en los poemas de José Hernández y Rafael Obligado, en los capítulos de Eduardo Gutiérrez y Martiniano Leguizamón. Las artes primitivas facultan el desenvolvimiento de nuevas expresiones en las artes plásticas y en la música, allí donde los creadores no se deslumbran por los paradigmas europeos y vuelven la mirada hacia las fuentes de la argentinidad. Todo este análisis lleva a Rojas a demostrar que “hay en la evolución argentina, como en la de otras naciones, una cierta unidad orgánica entre el territorio, la raza, la tradición y la cultura”.⁶⁹ De aquí, su prédica: “Vivan los artistas argentinos en amor conyugal con su tierra”. . . “Paisajes y hombres están esperando sus redentores” . . . “Los artistas que sientan de esta manera, deberán unirse para crear socialmente esa unidad estética de la vida americana. Ello no disminuirá en lo mínimo la originalidad de cada uno, y acrecentará, en cambio, la irradiación histórica de su obra. Cuando hayan formado esta hermandad nuestros artistas, así unidos

⁶⁸ Pág. 93.

⁶⁹ Pág. 248.

por los ideales eurindianos, asistiremos al comienzo de una época en la historia de nuestra cultura".⁷⁰

La identificación de la Argentina con el resto de América volvía a despertar interrogantes, ya planteados. Si se acepta y con reservas, es, desde luego, muy relativa por las distancias y diferencias antes diseñadas. En primer lugar por las distintas lenguas —Brasil y los EE. UU.—, y luego por una diversidad temperamental con los países del trópico aun dentro de nuestro ámbito lingüístico. En cambio, Rojas acoge acertadamente la identificación de los extranjeros incorporados a la nación por ciudadanía y obra. "Literatura argentina es todo lo escrito por autores aquí nacidos, o por extranjeros que han dado su existencia a la empresa colectiva de nuestra civilización". Ve algunas migraciones como verdaderas repatriaciones espirituales, y cita entre otros nombres los de Schmidel, Techo, Macchoni, Falkner, Parera, Brown, Holmberg. El simple patriotismo, no educado en estas disciplinas, podría caer, por alucinación individualista, en errores de exclusión —viene a decir.⁷¹ Así acogió en la *Historia de la Literatura Argentina* a muchos escritores no nativos pero asimilados a la nacionalidad, y entendió que, por ejemplo, un Ventura de la Vega pertenece a las letras hispanas. A pesar de cuanto se ha escrito recientemente, yo diría que un William Henry Hudson, nacido en la provincia de Buenos Aires pero escribiendo en inglés, dista mucho de ser un escritor argentino. aunque evoque paisajes y figuras del país. José María de Heredia, nacido en Cuba, es un poeta francés; lo es igualmente Jean Moréas, de origen griego. Los ejemplos serían numerosos.

Alegorías

Esto conspira un tanto contra cierta fase de la doctrina de *Eurindia*. A veces, el influjo del medio es más poderoso que el llamamiento de la tierra nativa; otras, la raza, el idioma alejan de esa misma tierra natal. Hay exceso evidente en la teorización mística, en el sentido dogmático. Rojas se

⁷⁰ Pág. 259.

⁷¹ Págs. 74, 144, 261.

deja llevar, en ocasiones, por su gusto de lo alegórico y resume, por él toda su doctrina estética en tres símbolos: el de la *Tierra*, el del *Árbol* y el del *Templo*. El emblema terrenal: "la geografía humana toma a la tierra y al hombre juntos, reduciéndolos al valor de una civilización". El emblema arbóreo: "las nacionalidades son entidades superorgánicas semejantes, en su misterio de vida, a lo que son los árboles; la civilización humana en su conjunto, una selva". El emblema templario: la literatura argentina "podía asimilarse a la imagen de una catedral". Hasta ahí, las imágenes son exactas, pues la tierra es la materia, el árbol es la vida y el templo es el arte. Pero conducido por la fantasía, esta basílica se erige con un despliegue donde el *barroquismo* se injerta en la *indianidad* con acumulaciones y retorcimientos exagerados que habría envidiado Churriguera...

La catedral se convierte en un santuario patrio que en vez de presentar las líneas bellísimas y severas de un Partenón, se trueca en una especie de *acclahuasi* incásico o de inmenso oratorio asiático recargado de figuras de toda índole. "Cada nave es como una sala hispostila por lo grandioso del ámbito y lo enorme de las columnas ideogramadas. Cada rincón es como una pagoda indostánica por lo profuso de la decoración y lo universal de los símbolos. Acuden reminiscencias de todos los estilos; pero nada hay allí que no sea alusión a las tradiciones de América. Figuras humanas talladas en gigantescos monolitos, como en el templo egipcio de Ipsambul, o que sirven de atlantes en cariátides y arquitrabes; cuerpos de animales, monstruosos fetiches, iconos de peregrina belleza, puestos en metopas, al modo griego, o en plintos, al modo asirio, o en cornisas y capiteles, al modo gótico. Una suave penumbra funde las masas colosales; la luz exterior se filtra por las historiadas vidrieras, animando significativas imágenes; y, a pesar de tanta variedad, domina en el ámbito espacioso la unidad indiana de las alegorías, tal como debió ocurrir en los legendarios templos de Palenke y de Uxmal."⁷²

Las superposiciones son asombrosas: incas y caciques, conquistadores y evangelistas, colonizadores y patricios, libertadores y tribunos, revolucionarios y organizadores, los go-

⁷² Pág. 267.

bernantes, los sabios, los artistas; todos se juntan bajo esas bóvedas. El panteón hermoso y austero para los grandes hombres es, así, una clase de monasterio más fenomenal que prodigioso, más desatinado que imponente. Y allí "el hierofante va señalando luego en cada nave los animales míticos; aquí la llama, allá el león, más lejos el caballo, después el toro, y finalmente, bajo el cimborio, una especie de Esfinge que plasma de todas aquellas bestias un nuevo ser innominado. En tallas, urnas y vidrieras aparecen, profusamente, la serpiente y la rana de los vasos indios; la mulánima y el runaturuncu de las leyendas gauchas; la cruz y la trinidad de los altares cristianos; el compás y el triángulo de los ritos laicos. Las fuerzas ocultas de la naturaleza, las intuiciones del hombre primitivo, los ideales del hombre civilizado, la sabiduría demótica, la ciencia académica, el cielo con sus constelaciones, la tierra con sus paisajes, toda la historia de la patria, en fin, muéstrase en las imágenes del Templo, en visión directa o bajo el velo mítico de las alegorías. El primer estupor del neófito va pasando a medida que avanza en estas contemplaciones..."⁷³

El nuestro, en verdad, no se disipa en modo alguno. Y hemos citado en extenso para no disimular las desviaciones en que incurrió el autor al extender *fantasiosamente* sus emblemas desorbitados. Han sido estos abultamientos, hipérboles, demasías los que perjudicaron a Rojas en más de una ocasión, aprovechados por sus detractores para reírse de las templos y los templarios, los catequistas y los catecúmenos. Sobre pasemos tales defectos luego de subrayarlos con franqueza, para llegar a páginas certeras, donde el criterio del autor se abre luminosamente hacia todos los horizontes, lejos de ese ambiente enrarecido, distante del "trono mágico" bajo la monstruosa cúpula, ajeno a falsos dioses y a sugerencias angélicas escasamente apropiadas en el tema histórico y estético.

Ricardo Rojas no se olvida, por fortuna, de su conciencia límpida, su criterio penetrante, su examen libre. Así, en el último capítulo —bien titulado "El despertar"— afirma: "La estética que formulo no propone leyes claustrales para el arte ni para la patria. La patria queda abierta a las influencias exte-

riores... El arte queda librado... el secreto de Eurindia no ha de buscarse tanto en las cosas como en las almas." Bien está mirar a la tierra, observar a la raza, seguir las evoluciones civilizadores y culturales con ojos argentinos —eso es lo exacto—. "Las disciplinas de Eurindia quieren refundir el misterio legendario de los indios, la emoción pampeana de los gauchos, la genialidad idiomática de los españoles en una conciencia estética abarcadora de todo ello y de algo más universal que está soterrado en las tradiciones del arte y en la realidad de la propia vida."⁷⁴ Hace bien Rojas en aseverar: "La estética de Eurindia no es un capricho de mi fantasía; me la ha sugerido nuestra experiencia histórica, y pues ilumina el porvenir con la luz que nos viene del pasado, la historia ha de servirnos de maestra en la obra futura". Al mismo tiempo, hace muy bien así mismo, en ventilar ciertos ámbitos viciados, y en, advertir de la necesidad de mirar a lo lejos.

Que los escritores, que los artistas amen a su tierra, se inspiren en ella y en cuanto ella, proyecta, pues su inventiva se fortalecerá con tales potencias y su posible universalidad, ya se sabe, acrecerá a medida que sean representativos, fieles a su país y a sí mismos. Mas no por ello dejarán de otear en las lontananzas de la cultura, pues de otra manera se reducirán en su talla y en sus realizaciones. Nadie debe olvidar que la pampa fue un océano y que el Atlántico fue un continente. Reuniéndolos se llegará a una síntesis precisa.

En cuanto a los estudiosos de la filosofía y de la historia, a los sociólogos, los ensayistas, los críticos, todos ellos necesitan —obvio es señalarlo— la más amplia de las culturas. Lo marcamos, porque algunos de los censores de Ricardo Rojas que lo tildan de *nacionalismo*, de *pedantería*, de *fantasmoría* —si se permite el vocablo —están clausurados en una visión estricta de la *cosa argentina*, metidos en una cerrazón o, por lo menos indiferentes a todo el resto del mundo, en una posición comparada a la cual *La Restauración Nacionalista*, *Blasón de Plata* y *Eurindia* son libros de una gran liberalidad y universalidad. Ellos son los campeones del "aquí y ahora", ridículamente vueltos de espalda a los tiempos, al planeta, a la vida universal.

⁷⁴ Pág. 262.

La Plástica

Otra cosa muy diferente es la consecuencia del pensamiento y, por tanto, la homogeneidad de la obra.

A Ricardo Rojas no le impidió su visión ampliamente humana de las cuestiones intelectuales, su cultura extendida hacia límites lejanos, concentrarse en sus ideas fundamentales en cuanto al espíritu argentino, los temas de historia y estética de nuestro continente, la edificación de la nacionalidad, los problemas mediatos o inmediatos planteados al país. Así, prosiguiendo sus estudios, escribió el *Silabario de la Decoración Americana* que es un corolario en cuanto a la plástica de *Eurindia*. Rojas necesitaba extender la base inicial de su construcción eurítmica de la *argentinidad*, exponiendo los elementos estéticos primordiales. La herencia indígena debía tener una mayor sustentación que la expresada en sus libros anteriores en lo referente a la orientación y las posibilidades de un arte propio de los americanos. Concentróse, pues, en la investigación de aquel legado desde el punto de vista artístico, aun cuando apoyándose en los estudios arqueológicos y también etnográficos y prehistóricos.

Su visión general no es, sin embargo, la de una cerrada preferencia por lo pretérito. Trata, por lo contrario, de abrir vías nuevas al arte de América mediante una evolución de las formas del pasado, y por eso no vacila en considerar relacionada su posición con las "filosofías vanguardistas en nuestro tiempo, con la diferencia de que ellas buscan la nueva creación por un salto individual en el vacío, y yo la busco por una actitud de la conciencia social".⁷⁵ Desea ofrecer conocimientos o ensancharlos acerca de las antiguas culturas americanas para facilitar su proceso evolutivo, o dicho mejor, para llenar una solución de continuidad, y entroncar lo pretérito con lo futuro. Quiere *hacer conciencia* de la obra cumplida por los predecesores, y entiende que los primeros fueron los aborígenes en su concepto espiritual de la raza. Esté de acuerdo o no el lector con esa idea de Rojas, no se podrá negar que el artista debe conocer profundamente la historia del arte, comenzando —innecesario es decirlo— por las artesanías, fun-

⁷⁵ Pág. 203.

damento preciso para toda invención personal. Por eso, el *Silabario* procura dar una información animada de la arqueología de los pueblos autóctonos, sacándola de los museos para imprimirle una función viva, que ayude a las creaciones venideras.

Ricardo Rojas veía una separación y hasta una hostilidad entre las poblaciones sustentadas en gran proporción por la sangre india y las poblaciones blancas, directamente herederas del español conquistador o del europeo en general, inmigrante. "Incomprensión recíproca y antipatías seculares que necesitamos suprimir." Y él entiende que un conocimiento puntualizado de la cultura primigenia podría contribuir a la unidad orgánica de América y levantar y acelerar su misión entre los pueblos en mayor grado civilizados. Esto no es discutible, ni siquiera en la Argentina, aunque sea la nación más blanca y más europeísta de Iberoamérica.

Metódico según su inteligente y paciente norma, Rojas abordó esos estudios arrancando desde el mismo punto de la biología. En esto se reconoce plenamente europeo en sus reglas de clasificación y valoración, alerta, eso sí, a las afirmaciones del criterio sostenido en *Eurindia*. La *síntesis eurindiana* tal es siempre su norte. En la línea que trazará va a unir, como ejemplos, la alfarería calchaquí, las invocaciones incaicas del Himno Nacional, el *Martín Fierro*, la extensión de la patria hasta la Tierra del Fuego, compases de lo que viene a llamar el *movimiento euríndico*. Ciertamente por esa vía, Rojas se deja llevar, como es su hábito, por ensueños o aspiraciones no muy concordes con la realidad argentina. Y, así, habla del indio como si realmente el indio existiera hoy en una masa que gravitase sobre la población total de la República. "Yo creo posible crear en torno de ellos —declara— una nueva moral cívica, un arte, una pedagogía, una política, que redunden en beneficio de la conciliación racial." No advierte las distancias psíquicas y físicas existentes entre las naciones iberoamericanas, y al englobarlas, agrega: "A la unidad espiritual en la población de cada República americana podrá seguirse la unidad orgánica de su conciencia continental. La democracia resorte de la época moderna; el castellano, legado de la época colonial, y la iconografía arqueológica, tradición de la prehistoria indígena, serían así los tres órganos

de unidad.”⁷⁶ Las diferencias están dadas explícitamente por México y la Argentina, sin que ello reste valor a la esencia misma del concepto. Como tampoco a lo que podríamos señalar como la vena sentimental, pues Rojas estuvo siempre identificados con el misterio, la fascinación, la derrota, el dolor de las primitivas razas de América. Era un rasgo de su perfil criollo y de su apostura romántica.

Lo es, también, su afición a los mitos, formas constantes de su pensamiento. El *Silabario*, que es un estudio metódico de la estética de aquella iconografía americana, y que en su minuciosidad de investigación tiene caracteres científicos, es presentado, no obstante, como un volumen geometrizado por una especie de ritmo septenario, cuya simetría se manifiesta en las siete partes del tema y en los siete capítulos de cada parte. “Este número mágico, grato al Rey Sabio en su libro famoso, y consagrado por milenarias tradiciones místicas, fórmase por la suma del cuatro, símbolo de la materia visible, y del tres, símbolo del espíritu invisible, como en ciencia oculta lo es también el triángulo, forma estilizada de la llama, flecha de luz que sube al cielo. Declaro, sin embargo, que no he rebuscado la estilización geométrica, pero que me es grata, porque ella caracteriza, aclara y simplifica, como lo hacen en su arte los indios.”⁷⁷ En tales puntos, Rojas no puede con su genio... Pero, en el fondo, no deja de ser simpática esta inclinación mitológica en un asunto como el tratado en el *Silabario* donde los enigmas se suceden —y perduran— en torno a la vida y las expresiones espirituales de unos pueblos, cuya existencia permanece, en tan gran parte, sumida en el arcano, a pesar de todas las indagaciones etnográficas, arqueológicas, prehistóricas, estéticas, artísticas y literarias, en que los estudiosos se han dejado llevar, muchas veces, por sus ilusiones y sus fantasías. Recordando tantas ficciones pseudo-científicas no puede reprocharse a nuestro escritor que, por momentos, incurra en el prurito común de creer aquello que desea creer...

Para llegar a sus conclusiones, en el *Silabario* se hace una manifestación muy detallada, por instantes árida en lo

⁷⁶ Pág. 211.

⁷⁷ Págs. 19, 20.

minucioso, en oportunidades curiosa por lo original, de toda aquella iconografía americana. Los temas están claramente precisados: los geomorfos, fitomorfos, zoomorfos, antropomorfos, mitomorfos, con sus estilizaciones diversas. Los signos de esa expresión plástica precolombina desfilan por las páginas del libro, explicados en sus formas y en sus posibles intenciones. Luego se expone la técnica desarrollada por los remotos artistas en sus diferentes obras y en distintas materias: la arcilla, los textiles, la piedra, los metales. Para alcanzar todos sus designios, se aclaran los modos de composición, especificándolos individualmente y determinando sus relaciones. Después pasa el autor a diseñar los símbolos encerrados en todas estas obras primitivas: los del mundo, la divinidad, el hombre, la raza, la belleza, envueltos siempre en la incógnita casi indescifrable o en el secreto indescifrable totalmente. No falta el estudio de los diferentes estilos: el de Tiahuanaco, el de Tawantinsuyo, marcándose los distinguos entre el de la costa y el de la sierra; el calchaquí, tan interesante para nosotros, puesto que nos concierne directamente; los de aztecas y mayas en otras zonas continentales. Un panorama de la vida en sus planos sociales, económicos, políticos, etc., completa la visión general, que concluye con una muestra de los ornamentos apropiados para la ciudad, la casa, la persona, el teatro, transportados desde la antigüedad a la época presente con el fin de que la tradición prosiga y sirva para fundar —curíndicamente— un arte social moderno en América.

De todo ello surge el sentido admirable que de la decoración poseyeron los pueblos primigenios del Nuevo Mundo. Es evidente, no sólo la facilidad de asimilación y de mimesis de la Naturaleza que tuvieron los indios, sino su poder de imaginación y más aún de fantasía. Desde el helecho fibrilar hasta el cosmos, desde el insecto hasta las representaciones divinas, todo fue expresado por aquellos artistas con un sugestivo carácter plástico. Una fastuosidad decorativa asombra el ánimo del espectador ante los antiquísimos testimonios de esas civilizaciones, se trate de grandiosas ruinas, como la Puerta del Sol, los restos de Pachacamac, Ancón, Ollantaytambo, etc., o bien de los relieves de Chiapas, las pirámides de México, las aras del Yucatán. El sentido artístico aparece lo mismo en los grandes monumentos del norte que en las pequeñas pie-

zas de alfarería de nuestro sur. Tiene razón Ricardo Rojas cuando se refiere a una especie de *melodía plástica*, el *ritmo* del que surge la creación de arte, sea un ánfora realizada en la blanda materia de la arcilla o una estatua tallada duramente en la roca. De la alfarería calchaquí destaca el autor, no su finura, sino su expresividad zoomórfica en la reproducción casi constante de las figuras del sapo, el avestruz, la víbora y el cóndor, muy característicos de la región. También los objetos labrados en madera y en hierro.

El arte incaico es el que atrae más la atención del autor. Detiénese en varias páginas a recordar la fortaleza de Ollantaytambo, punto que nos conviene señalar con respecto a la obra dramática de Rojas. El estilo del Tawantinsuyo, con sus diversas ramas o variaciones, tiene una especial importancia, y es seguido prolijamente en los vasos con figuras fitomorfas con preferencia para las flores que exornaban las ceremonias solares y las estancias del Inca, y también de las siluetas guerreras tocadas por un yelmo y peleando con animales monstruosos. La Naturaleza, como decimos, contribuía a esa creación general, desde la tierra, el agua y el fuego para la manipulación de los vasos y otros enseres, hasta la montaña que presentaba sus escalonamientos para ofrecer el signo de la ascensión, pasando por la vicuña, la alpaca, la llama, el guanaco, cuyas lanas y pieles servían a los fines de la indumentaria. La arquitectura debía de tener expansiones de apoteosis en los palacios reales y los templos de los dioses tutelares. Estatuas y máscaras adosadas a sus muros poseían un gran poder de sugestión. Los jardines imperiales refulgían de oro entre los ornamentos vegetales con reproducciones de flores, aves y astros; y de oro resplandecían las cabezas coronadas, los cuellos rodeados de collares, los brazos y las manos enjoyados, los pechos varoniles armados para la defensa del venablo, los femeninos para el bordado de las más suaves lanas y los linos más sutiles. Toda la arqueología incásica nos permite evocar con minuciosidad las formas lujosas de la vida de aquella corte del Cuzco con su Inca, sus príncipes, sus orejones aristocráticos, sus vírgenes del Sol, sus sacerdotes y artistas de la palabra, la danza y el canto, en una expansión de apogeo hacia las cuatro regiones imperiales.

Las Indias y los indios

Hasta aquí, el *Silabario* trata asuntos estéticos y con una precisión metódica que bien podemos considerar científica.⁷⁸ En adelante, el investigador deja paso al poeta, y el poeta es, en Rojas, entusiasta ya lo sabemos, de los mitos y las fábulas. Es cierto que él ha diferenciado *las Indias* de *los indios*, que sobre todo en nuestro país, están *muy distantes*.⁷⁹ Mas se deja arrastrar frecuentemente por su concepción idealizada del aborigen —nacida de su sangre como de su espíritu— y entonces insiste con redundancia en el tópico de una asimilación, que fue imposible en la Argentina. Porque, además, ¿qué tenían que ver los pampas o los tehuelches, absolutamente salvajes, con los pueblos antiguos del Perú, de México, de Guatémala? Son estos los párrafos menos felices del volumen, cuando habla en general del aborigen, como si él mismo no hubiera establecido las enormes diferencias entre unas razas y otras en la latitud americana. “Negar al indio, esquivarlo, prescindir de él, es dejar truncas todas las soluciones, cualquiera que sean los problemas planteados: la tierra, el trabajo, el gobierno, la educación o el arte.”⁸⁰ Por esa generalización se extravía y llega, al ejemplificar, a resultados nada aceptables. “Las condiciones sociales que el indio nos crea, son las mismas en todas las Repúblicas del Continente. Cada uno de los modernos Estados lígase a un núcleo indígena fundamental, a veces con persistencia en su idioma, o con visible influencia en la política, en la economía, en el arte. En Uruguay, los charrúas; en Paraguay, los guaraníes; en Chile, los araucanos; en Bolivia, los aymaras, para no citar sino a pue-

⁷⁸ Rojas no descuidó los estudios de Ambrosetti y de Adán Quiroga.

⁷⁹ “He declarado más de una vez que tomo la palabra *indianismo* en su primitivo sentido geográfico, no étnico. Lo derivó del suelo de las Indias, que dio su nombre al habitante identificado con ellas y no al *indio* que hallaron los conquistadores españoles, aunque no lo excluyo al indio como precursor del gaucho, ni a éste como precursor del criollo actual en su maridaje con la tierra indiana.” *Los Gauchescos*, 70. “Cuando alguna vez he preconizado también el *indianismo*, no he entendido proponer a los indios por modelo, sino *caracterizar* lo que de las Indias (es decir, América) sobrevive en nuestra sensibilidad por virtud atávica del medio físico sobre el hombre.” *Ibid.*, 142. Juan M. Gutiérrez era muy *indianista*.

⁸⁰ Pág. 207.

blos vecinos, comprueban la precedente afirmación; sin que sean excepciones, ni Brasil con sus tupíes, ni los Estados Unidos con sus pieles rojas.”⁸¹ Precisamente, estos ejemplos fallan por su base. No existe verdadera influencia india en el Uruguay por más que algunos ciudadanos se llamen *Tabaré*; ni en Chile, aunque haya un monumento a Caupolicán; en Brasil, la influencia es negroide, como bien se sabe; en cuanto a los Estados Unidos, los sioux, cheyennes, etc., quedaron relegados a dos o tres *reservas*, cuando no al circo de Buffalo Bill y a los *western* del cinematógrafo, para dar color a la épica... y la hípica del novelado *Far-West*. En Paraguay y Bolivia ese influjo es mayor en cuanto a la sangre, muy precario en lo que se refiere a las actividades nacionales de cualquier orden, como no sean las propias del folklore. Más evidente es la gravitación indígena en México y algunas regiones de la América central. En Cuba existe cierto ascendiente africano; Puerto Rico es enteramente blanco y apenas si quedan reminiscencias del caribe. ¿Qué decir de la Argentina?

Ricardo Rojas lamenta que, entre las dos conductas seguidas frente a la población autóctona, privara la destructiva sobre la civilizadora. Es su permanente rasgo humanitario y romántico, muy honorable ciertamente, pero desprendido de la realidad. El indio pudo ser incorporado a la civilización y, en parte, lo ha sido en México, aun cuando con ingentes dificultades y hasta fracasos, como el relativo a la distribución de tierras, por indiferencia o indolencia del indígena ante la propiedad y el trabajo. La incorporación a la vida nacional ha tenido que cumplirse mediante la integración de las razas, y no de otro modo. En la Unión, al norte y en la Argentina, al sur, el blanco encontró otro indio muy diverso del azteca, el maya, etc., inferior en inteligencia, aptitudes, costumbres, cuya asimilación —salvo en casos rarísimos— era imposible. Aquí, Rojas no hace la antes recordada disparidad entre *las Indias* y *los indios*. Nacido en el noroeste, sintióse próximo a las razas del Altiplano —por espíritu poético, a los Incas— y lejos de las tribus de las pampas y la Patagonia, aun cuando habría de acercarse, después, a la extinguida de la Tierra del Fuego, precisamente por la propia circunstancia adversa. La-

⁸¹ Pág. 208.

menta siempre el escritor que la colonización española desacreditase al indio, así como la revolución americana desacreditó al español. Pero cabe preguntar si la Conquista pudo hacerse sin la espada y la fe religiosa, y si la Independencia pudo lograrse sin la pólvora y el ideal político.

En el reino de la fantasía...

Este fervor de Ricardo Rojas por el pasado de América, por los pueblos autóctonos, tiene un encanto lírico en casi toda su creación literaria. Es indudable que de la América precolombina se desprende un hálito de poesía que nos atrae y, a veces, nos subyuga. Es la fascinación del misterio, es la magia de lo desconocido, es la inclinación a lo exótico, y exóticos son, paradójicamente, aquellos pueblos para nosotros, aun cuando los contemplemos desde el punto de vista americano actual. Las ciencias no han aminorado esta seducción. Los arqueólogos, los etnólogos, los investigadores de toda clase nos han revelado sólo una pequeña parte de los enigmas primigenios, y como a ellos se agregaron los *fantaseadores* —denominémoslos así...—, no pocas veces se han confundido las inquisiciones serias con las evocaciones basadas en la más libre imaginación. Ni la mitología, ni la historia, ni el arte fueron y son tratados siempre con riguroso método, y aun cuando hoy conozcanos tantos aspectos de la vida de aquellas poblaciones, queda todavía un amplísimo margen para la fantasía. Es la esfera propicia para los poetas. Y, en oportunidades, el terreno elegido por el más ingenuo de los patriotismos.⁸²

El arcano de las Indias subsiste, pues. La leyenda que hechizó a los aventureros de antaño, no ha desaparecido completamente ogaño. Sigue habiendo pájaros quijotescos en los nidos. No importa que unos indios devorasen a otros; nada significan los bestiales sacrificios en el ara sangrienta o en la cumbre helada; nada representan las conquistas y avasallamientos brutales, la esclavitud, los despojos, las aniquilaciones. Por encima de todo eso, una idealización del indio pla-

⁸² Hace muchos años conocimos a un rubicundo poeta peruano con nombre de pila y cuatro apellidos vascos, que declaraba enfáticamente: "Un pobre indio como yo...".

neará en el vuelo de la poesía. Las pirámides, los templos, las fortalezas, los iconos, los jeroglíficos, las momias, los utensilios, los ornamentos, las joyas, todo contribuye a que la leyenda supere a la historia y mucho más a la prehistoria. Tawantinsuyo, Tiahuanaco, Chiapas, Yucatán son nombres que hacen soñar con las tierras de la *llama y del cóndor*, o del *faisán y del venado*. Pensamos siempre en los soberanos y los guerreros, en las princesas y las vírgenes, y no diferimos en muy alto grado con las visiones de los poetas del siglo XVIII y del Romanticismo. Uxmal, Mitla, Chichén-Itza, Ollantaytambo, Pisac, Machu-Picchu, son escenarios fabulosos de hazañas sin número y sin cuento. Una cosmogonía grandiosa preside aquellos reinos espirituales. Recordemos, como ejemplo, la trinidad *Illa-Tici-Viracocha*, el magno dios de los abismos, el creador de la luz, las tierras y las aguas en un génesis americano más sugestivo que el de la religión judeo-cristiana. Y luego la multiplicación de las deidades menores surgentes de las elevaciones celestes o las anfractuosidades infernales, el *Hanan-Pacha* y el *Urin-Pacha*. No hay necesidad de extender esta relación a todos los mitos del continente para advertir el encantamiento que se desprende de aquellos misterios divinos y humanos. El *Popol-Buh* ha dado origen a una asombrosa serie de fantasías, cuya belleza no va en zaga de las referentes a los pueblos orientales más arcaicos, pues los aztecas y los incas son razas casi flamantes en la época de la Conquista si se las compara a las que poblaron América en tiempos antediluvianos.

Por otra parte, los cataclismos geológicos fueron, sin duda, mayores en el hemisferio de Occidente que en el de Levante. La inmensa cordillera de los Andes surgió, se conoce, por el hundimiento de las tierras occidentales, rotas en mil islas hasta la Oceanía, y por el levantamiento de las llanuras del Oriente. Y otro tanto ocurrió al sur con la fragmentación de la Tierra del Fuego y la rotura con el continente antártico. Entre lo que hemos llamado viejo y nuevo mundo, estaba la Atlántida platoniana, desaparecida en el más grande de esos trastornos telúricos. Ahí el enigma se hace todavía más grande y más hondo...

El poeta es absorbido por lo incognoscible. Desde luego Rojas cita y transcribe a Platón en el *Timeo* y el *Critias*.

El grave y fiel discípulo de Sócrates, que tan sutilmente define el *ser*, el *tránsito* y el *devenir*, recuerda las palabras de Solón acerca de la juventud de Grecia comparada a la edad de otros pueblos de remotísimas tradiciones. En épocas muy lejanas, "grandes revoluciones se realizaron en el espacio que rodea la tierra y en el cielo, y, a largos intervalos, los objetos que cubren el globo desaparecieron en un vasto incendio". Luego de referirse a la primera Atenas, de una Grecia prediluviana, que detuvo a la invasión de una armada procedente del océano ignoto, evoca "una isla situada frente al estrecho que vosotros, en vuestro idioma, llamáis las Columnas de Herakles. Esta isla era más grande que la Libia y el Asia juntas; sus pobladores pasaban de ella a otras islas y de éstas a un continente, que bordeaban aquel mar, digno de tal nombre. Lo que existe del otro lado del estrecho es un verdadero mar, y lo que hay en este lado, apenas parece un puerto. La tierra que más allá limita a aquel océano tiene todos los títulos para ser llamada un continente. En esta isla Atlántida, sus reyes habían formado una maravillosa potencia que dominaba sobre la isla entera y sobre muchas otras islas, y aun sobre algunos puntos de aquel continente". Después relata la guerra entre los atlantes y los griegos al frente de otros pueblos de Europa que obtienen la victoria y rechazan la invasión. "En edades siguientes hubo grandes cataclismos terrestres e inundaciones; en un solo día y una noche fatales todos los guerreros que había fueron tragados por la tierra entreabierta. La isla Atlántida desapareció bajo el agua, y por eso aun hoy no se puede recorrer ni explorar aquel mar."⁸³

Sin duda es esta una tradición que encierra un estadio prehistórico de singular importancia. El hundimiento de un continente en el Atlántico y de otro en el Pacífico, fueron catástrofes producidas por inmensos maremotos y en ellas murieron pueblos numerosos, algunos de cuyos sobrevivientes —marinos audaces y afortunados— escaparon al inmenso desastre y narraron a sus salvadores de otras costas la desventura gigantesca que transformaba el mundo.

Los ocultistas se apoderaron de esa leyenda y sobre su base levantaron fábulas sin freno alguno para la imaginación.

⁸³ El poeta checo Vitezslav Nezval compuso una tragedia con esta leyenda: "Esta noche todavía se pone el sol en la Atlántida".

Scott Elliot en su *Historia de los Atlantes*, H. P. Blavatzky en su *Doctrina Secreta* han relatado a su placer la historia de razas que vivieron hace cuatrocientos mil años, cuando "la edad de oro de los toltecas había pasado ya hacía mucho tiempo..." Nos describen la emersión e inmersión de las tierras, el auge y la declinación de los imperios, la pugna entre la *magia negra* y la *magia blanca*, los ritos de las diferentes logias, las normas de la vida común de aquella gente, los rasgos físicos y hasta el tinte de la tez y el color del cabello de tales seres humanos... Trazan mapas de aquellas regiones ignoradas, disponen la estrategia de los ejércitos, las guerras, las conquistas, las fundaciones. A ellos se unieron escritores como Brasseur de Boubourg, cuyos desvaríos le dieron fama de loco; Posnansky, muy erudito pero muy fantaseador; Rosso de Luna, de un misticismo novelesco. Algunos hombres de ciencia se dejaron alucinar por esas imaginaciones. También, apoyados en las curiosidades del Padre Landa, no faltaron quienes atribuyeran una escritura formal a pueblos primitivos de América. El mismo Rojas confiesa: "Pocos fueron los americanistas que han escapado a dichas tentaciones, cualquiera que fuera su método de trabajo"⁸⁴. Nada puede sorprender cuando sabemos que notorios arqueólogos *fabricaban* restos fósiles para obtener una comprobación de sus hipótesis, y que hasta un historiador de la talla de Aulard fue acusado de falsificar documentos concernientes a la Revolución Francesa para afirmar su particular doctrina política.

No se necesitan estos extravíos para admirar a los pueblos primigenios de América en lo que ellos tuvieron de admirable, y menos agregar embustes y absurdos a la leyenda de la Atlántida para prendarse de su deslumbrante misterio. Que en tiempos anteriores al diluvio o los diluvios y otros cataclismos, la humanidad se correspondió al través de los continentes, eso nadie puede dudarlo. Aquellos hombres pudieron ser de tal o cual conformación, acaso de estatura gigantesca y correspondiente a las dimensiones del mamut, su contemporáneo del período diluvial⁸⁵. Los restos fósiles comprueban la robustez. Sin extravagancias, sin imposturas disfrazadas de investiga-

⁸⁴ Pág. 133.

⁸⁵ Lucifer muestra a Caín las sombras de los gigantes pre-adamitas, en el acto II del *Caín*, de Byron.

ciones, nuestros antepasados esotéricos crean, a su misma alusión, un mundo que nos conmueve hondamente. La Humanidad es como un *ser único* que en su marcha sobre la superficie del planeta ha hollado y sigue recorriendo los más largos, más arduos, más peligrosos caminos, cayendo y levantándose, pereciendo casi y recobrándose por su propia fuerza natural. Siempre avanzando penosamente, voluntariamente, a pesar de todos los obstáculos materiales, no obstante la adversidad espiritual que pareció cerrar tantas veces su ruta tenebrosa y abrupta. Y tanteando al comienzo como un ciego entre las tinieblas del cielo y de su mente, paso a paso, por una vía hacia la luz de la conciencia y del genio. Basta esta noción para que nos sintamos partícula íntima de este pueblo común compuesto por todas las razas, por todos los hombres, sapientes y resignados a andar en la vida y caer en la muerte, para que aquel *ser único* prosiga su marcha en el curso de las edades con la esperanza de una luminosa finalidad.

“HISTORIA DE LA LITERATURA ARGENTINA”

Significado de la Obra

La *Historia de la Literatura Argentina* es, sin duda, la obra individual más importante, dentro de su género, en el ámbito de las letras nacionales. Sus valores son de fondo y de forma. Su método, las investigaciones que encierra, el trabajo de coordinación, la crítica, la estimación, la sindéresis que ella revela hacen de este libro un exponente admirable del espíritu argentino y de la personalidad de su autor. Hay en esos volúmenes la homogeneidad de pensamiento y de estilo que los configuran como una creación artística, un ordenamiento estético que esclarece el desarrollo de las exposiciones, una evidente ausencia de *compromisos amistosos*, que han rebajado otros empeños de esta misma índole literaria. No se descarga en sus capítulos ni el comentario apologético ni el negativo y con frecuencia se busca aclarar y equilibrar las opiniones ajenas, para llegar a una propia regida por el criterio ponderado.

No quiere decir esto que esa *Historia* sea impecable en su contenido y su continente. Una obra de tales dimensiones —más de cuatro mil páginas—, que abarca épocas distantes, estéticas diversas, autores diferentes, obras de las más variadas disciplinas, debía tener forzosamente algunas deficiencias. Existen en cuanto al enfoque y el juicio de ciertos escritores, acerca de reiteraciones inútiles, respecto a glosas demasiado externas, algunos datos sin confirmación, y con páginas de pluma maestra, otras donde el error salta a primera vista. Pero

todo eso es falla de poca monta, se reduce ante todo al detalle, no incide en el conjunto de tamaña empresa como fue este "ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en el Plata", según reza el subtítulo del libro. Cuatro ediciones, su traducción parcial a la lengua inglesa, las continuas referencias que a ella se hacen, demuestran su valor permanente, su irreemplazable valor como trabajo de consulta.

Es necesario, muy especialmente, recordar lo que significaba en 1913 inaugurar una cátedra de literatura argentina, y en 1917 iniciar una historia de las letras nacionales. No insistiremos aquí acerca de las displicencias solapadas o las directas burlas que acogieron esta empresa tenida por designio de un patriotero, de un iluso o de un megalómano... Necesitó Ricardo Rojas un espíritu de sacrificio, una vocación infatigable, una voluntad férrea, una confianza cabal para no desmayar en su tarea. Era la tierra árida y el clima adverso para una siembra semejante. Cuando el trabajo estuvo cumplido despertó el asombro y la hostilidad, el premio y el denuesto.

"Me propongo historiar las emociones, los sentimientos, las pasiones, las ideas, las sensaciones y los ideales argentinos, tomando como signo de esos estados de alma nuestra literatura. Casi cuatrocientos años abarca esa documentación; cuatro siglos de vida mental en nuestro territorio, que nos permitirán entrever, a la luz del espíritu, el secreto más íntimo de nuestra vida y acaso la personalidad de nuestro pueblo en los universales dominios del arte."⁸⁶ Tal era el propósito fundamental. "Con tal magnitud ha resultado esta obra un ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en el Plata, pues mi concepto de la literatura no es sino el de un idioma en función estética o en función científica. La literatura abarca todo el contenido de la conciencia como expresión y del universo como representación. El filósofo ve caer en ese cauce la poesía y la didáctica. El estudio completo de una literatura ha de abarcar, así, todo el *logos* del hombre, desde el folklore hasta el parnaso, desde el arte del rústico hasta el del culto. Por eso he sumado en mi obra, a la bibliografía poética, la poesía anónima; y a la prosa literaria, la literatura científica, desde Azara hasta Ameghino. Concebido mi tema con esa amplitud, fue mayor la tarea de

⁸⁶ *Los Gauchecos*, pág. 73.

investigación que impuse a mi voluntad y mayor el esfuerzo de síntesis que afrontó mi razonamiento.”⁸⁷

Todo el pasado intelectual argentino iba, pues, a ser expuesto en esa obra, pero expuesto como una base y como una enseñanza, como un motivo de satisfacción espiritual y de estímulo mental, para las generaciones presentes. No se trataba de una prédica sobre la intangibilidad de lo pretérito, una exaltación de doctrinas intocables, una apología desmesurada de los antecesores. La *Historia* recogía alientos y lecciones para lo futuro, y una fe en la fecundidad permanente del espíritu argentino. Quería ser una manifestación de la conciencia nacional y una caracterización de esa conciencia al través de los tiempos.

Hasta 1922 trabajó Rojas en su “ensayo” con una dedicación ejemplar y, sin embargo, no le impidió la ímproba faena escribir otros libros —narraciones, poemas y artículos y conferencias—, ejercer la docencia, asumir el decanato de la Facultad de Filosofía y Letras, preparar el Instituto de Literatura Argentina. Una capacidad de trabajo extraordinaria le permitía esos alardes. Cuando terminó la ingente labor, manifestó:

“Concluida así la *Historia*, pienso que no necesitarán retoque los tres primeros tomos, ni rectificación el plan de la obra en su conjunto. En ello reside la solidez de su arquitectura como obra de investigación y la claridad de sus partes como teoría de nuestra cultura. No hay forma social o intelectual que no corresponda a *los gauchescos* por la emoción territorial y la técnica primitiva; a *los coloniales* por la tradición racial y la disciplina clásica; a *los proscriptos* por el ideario democrático y el sentimiento romántico; a *los modernos* por la simpatía cosmopolita y la emoción personal. En la fusión de estos cuatro elementos hallaremos la clave de nuestro ideal en política, en arte, en educación. Nuestra estética deberá fundarse así en la tradición colectiva, rectificada y superada por un constante anhelo de belleza capaz de universalizarse. La voz de un pueblo es lo que ha hablado a la humanidad en la *Iliada*, en la *Comedia*, en el *Quijote*; libros que fueron la palabra de una tradición colectiva articulada por un genio individual.”⁸⁸

⁸⁷ *Ibid.*, pág. 75.

⁸⁸ *Los Modernos*, pág. 1013.

Trayectoria crítica

Ricardo Rojas puso todos sus dones creadores al servicio de esta obra. En ella aparecen el pensador, el historiador, el sociólogo, el prosista, el poeta en una conjunción armónica. Es un trabajo de muy directa expresión personal, aun cuando indudablemente se apoye en las enseñanzas aprendidas de otros historiadores literarios. La amplia cultura del autor había recogido la trayectoria de la crítica y la estética desde Aristóteles. Tuvo presentes las teorías de las centurias décimoséptima y décimooctava con las pautas de Boileau, Lessing, Schiller; las ideas básicas de Hegel; el verdadero renacimiento de esta disciplina con los trabajos de los hermanos Schlegel. Pero fueron, naturalmente, los maestros más notorios del siglo XIX los que influyeron en su pensamiento y en su obra. Rojas aprovechó las lecciones tanto de un Sainte-Beuve como de un Taine, de un Villemain como de un Bourget. El método histórico, biográfico y psicológico de los franceses se advierte en sus páginas. Próximos a los *Portraits* del autor de *Port-Royal* están los retratos que él traza en el curso de su "ensayo". Por otro lado, es evidente que se atiene —aunque él lo retacee— a ciertas preferencias del autor de la *Filosofía del arte*: "Trois sources différentes contribuent à produire cet état moral élémentaire, la race, le milieu, et le moment." A lo que podía contestar con otras palabras de Sainte-Beuve: "Ce qu'il faut lui répondre quand il s'exprime avec une affirmation si absolue, c'est que, entre un fait général et aussi commun à tous que le sol et le climat, et un résultat aussi compliqué et aussi divers que la variété des espèces et des individus qui y vivent, il y a place pour quantité de causes et de forces plus particulières, plus immédiates, et tant qu'on ne les a pas saisies, on n'a rien expliqué".

Rojas oscila entre estas dos tendencias. Es un idealista como Taine y esboza una causalidad histórica y social; trata también de ser objetivo. Mas no siempre se atiene a esta manera de juzgar y busca en la psicología peculiar de cada escritor estudiado y en la fuente de su misma subjetividad el modo de verter sus opiniones. No tiene, pues, la objetividad proclamada por un Villemain, tampoco el dogmatismo evidente en un Brunetière, a pesar de su proclama científica. A veces, por

aquella penetración psicológica se acerca a un Bourget, que pasaba de esa psicología al análisis social y de éste al político. El impresionismo alabado por Lemaître es el que le capta, en realidad. La crítica impresionista sigue perdurando, a pesar de las admoniciones que contra ella han hecho los críticos afiliados a las tendencias filosóficas, científicas, estilísticas. Sin una intuición aguda —la intuición intelectual de Schelling y de Fichte, y también la intuición de Bergson—, sin una afinidad entre la obra analizada y su exégeta, no habrá una verdadera dilucidación y, por supuesto, no se llegará hasta la esencia misma de la obra estudiada, al espíritu del escritor. El *corazón* de una obra literaria está mucho más allá del *lenguaje*. El mismo *estilo* no es, únicamente, la *palabra*. No es sólo el *verbo*, no es sólo el *adjetivo* lo que revela el espíritu de quien los ha empleado en la oración. La *interpretación* de un adjetivo, de un verbo puede ser múltiple. Depende del gusto personal del *intérprete*, de su propia psicología. Y, entonces, se está en pleno impresionismo. . . La crítica tradicional no ha desestimado los medios de conocimiento *descubiertos* por la crítica más moderna. Carmelo Bonet ha señalado, en uno de sus estudios, que “se rastrean fuentes, se *husmean* influencias y se aprovechan, como información coadyuvante, datos biográficos del escritor y asimismo esos factores ambientales en que se funda la crítica determinista”.

La crítica, si es, únicamente, exposición y examen, si la rigurosidad *científica* es llevada a fríos extremos, si se paraliza en limitados enfoques —vocabulario, color, particularidades nimias tan frecuentes, como vemos, ahora—; si sólo existe un esterilizado enfrentamiento intelectual entre la obra analizada y el analista, esa crítica permanece en el nivel de una *lección*, todo lo sabia que se quiera, pero despojada de vibración humana. Será una norma orientadora y no otra cosa, porque se atiende con preferencia excesiva a la didáctica más helada o, mejor aún, a la cirugía perfectamente aséptica. . . La crítica no es, entonces, un trabajo literario, en sí misma. De ahí, que tantas veces el libro de crítica se quede inmóvil, inanimado. La exégesis puede poseer otro valor genuino, una verdadera categoría en las letras, una auténtica forma de entendimiento en cuanto a la cualidad esencial y la relación cierta, si van en ella implícitos el conocimiento en hondura, la compenetración na-

tural, la unidad, diríamos, sin confusiones entre la obra ajena y la propia obra, entre el autor y el crítico, ambos *escritores* en grados paralelos, ambos igualmente creadores. Porque “la crítica es, en sí misma, un arte”, como dijo Oscar Wilde. Las sugerencias artísticas no pueden ni deben desaparecer, por consiguiente, ante las maneras de inducción científica dentro del ámbito literario. Tampoco hay por qué considerar inútiles o equivocadas estas o aquellas teorías críticas, desde el polo de Nisard hasta el de Spitzer... Todo contribuye al estudio, a la cultura. Y los diferentes modos de crítica pueden reunirse y contribuir a una más completa exégesis.

La crítica no deberá ser un “decreto”, según ha dicho Gëtan Picon recientemente en sus estudios estéticos. El crítico no puede ni debe, en efecto, sentirse superior a sus criticados. Todo lo que no sea un acercamiento y una afinidad conducirá a pontificados autoritarios y pedantescos. Recordemos a Francesco De Sanctis en sus *Saggi critici*, reprochando ciertas jactancias a Janin: “Bella cosa fare il critico! Sedere a scranna tre gran palmi più su che tutto il genere umano; i più grandi uomini, a cui noi altri plebei ci accostiamo con timida riverenza, vederteli sfilari dinanzi como umili vassali, e tu che palpi loro barba familiarmente, e con aria di sufficienza dici a ciascuno il fatto suo!...”

Tornemos a Ricardo Rojas para advertir sobre el conocimiento extenso y profundo que demuestra en su *Historia*. Leyéndola hay que responder afirmativamente, como lo hace Benedetto Croce, a la interrogación: “Se ha hecho la pregunta de si el conocimiento de los tiempos, es decir de toda la historia de un determinado momento, resulta necesario para el juicio estético; y ciertamente es necesario porque, como sabemos, la creación poética presupone la totalidad del espíritu que ella convierte en imagen lírica, así como la sola creación estética presupone todas las otras creaciones de un determinado momento histórico (pasiones, sentimientos, costumbres, etc.)”.

En *La Restauración Nacionalista* está ya la idea de escribir esa *Historia*, así como en *Eurindia* está un resumen de la misma *Historia*. Allí se preparaba para la gran empresa y aquí la culminaba con una teoría estética. Entre uno y otro extremo, la labor fue ardua. Rojas se dijo a sí mismo el consejo que dio, después, al concluir su obra a los jóvenes:

"Aprended a dudar, a investigar, a crear. López desdeñaba los archivos y el método, y por ahí es por donde su obra está pereciendo. Si le preferís por vuestro maestro, como él a Thierry que linda en Walter Scott, idos a la novela; pero no olvidéis que si en la historia ha aparecido Taine, que no desdeñaba los archivos ni se libraba a la improvisación de la forma, en la novela ha aparecido el paciente Flaubert con su *Salambo*, rosada flor del arte brotada en el tronco duro de la verdadera historia".⁸⁹

Para llegar al fin propuesto en interés exclusivo de "la verdad y la belleza", fue preciso abordar un trabajo enorme. Los datos biográficos y bibliográficos de que podía disponer el historiador literario no eran abundantes ni estaban ordenados. "Para llegar a estos nuevos conceptos y fundarlos en sólidos materiales, debí, durante varios años, remover varios archivos privados y públicos, consultar epistolarios y memorias, revisar bibliotecas enteras, rastrear el inexplorado caudal paleográfico, rever lo impreso, reconstituir vidas y ambientes con ímprobo esfuerzo."⁹⁰ No necesitaba exponerlo. Ello solo se demuestra por la lectura del libro. La evolución de la vida intelectual argentina está expresada en el curso de los cuatro tomos con una clasificación y explicación de sus fenómenos generales y sus particularidades detalladas. Una verdadera exploración fue llevada a término con un método inductivo, puntualizando los hechos literarios y encuadrándolos en la ley biológica que, a su juicio, los rige y extrayendo de ello una norma estética. Tuvo como designio esencial estudiar la literatura argentina como función espiritual de nuestra sociedad. Así agrupó los elementos de la formación nativa en los estudios gauchescos, los de la evolución hispánica en los coloniales, los de las luchas y organización democrática en los relativos a la proscripción, los de una nueva sociedad tocada por el cosmopolitismo en los modernos.

Intrahistoria nacional

Aun cuando rechaza a Taine y a Menéndez Pelayo, es evidente que ambos le sirven frecuentemente de guías. El pri-

⁸⁹ *Los Modernos*, págs. 183, 184.

⁹⁰ *Los Gauchescos*, pág. 82.

mero con su *Historia de la literatura inglesa* y el segundo con su *Antología de la poesía hispanoamericana*. Su interés por fijar los factores desprendidos del territorio, de la raza, del idioma y de la tradición revelan la atención que presta al crítico francés. De todo ello recogerá lo que se propone: un estado de conciencia colectiva que llamará, luego, *argentinidad*. Esta historia literaria es una intrahistoria nacional, por cuanto lo esencial en ella es determinar los acontecimientos espirituales dentro de las transformaciones políticas y sociales del pueblo argentino. Y lo que nos cautiva ahí no es, precisamente, el método ni siquiera el esfuerzo que significa aquel descubrimiento y aquella ordenación de los fenómenos intelectuales, sino la esencia que a ellos responde, las ideas que allí se expresan, la parte subjetiva en fin, la consecuencia estética, el arte personal.

Desde la iniciación o los orígenes hasta la etapa culminante o de la organización, el historiador averigua el influjo aborígen en las características de esta empresa cultural de nuestro país, la importancia de la tierra y del clima, los cauces lingüísticos, la permanencia del factor tradicional; luego lo propio de la formación hispánica, la herencia espiritual y religiosa, la didáctica y la oratoria, la literatura y el teatro incipientes, las primigenias formaciones prenacionales; a la naturaleza y a la clasicidad continúa la renovación, ya lenta, ya convulsiva, propia del período revolucionario, un desprendimiento de los moldes antiguos para entrarse por las nuevas formas, un sentido épico producto de la guerra emancipadora, del ideal libertador, de la aparición de las fuerzas populares; después se perfila el influjo de los sucesos políticos sobre la mente argentina, la pugna entre libertad y tiranía, la nostalgia del destierro en los proscriptos, la exaltación de la patria encadenada y la lucha por su liberación; por último la conciliación de las facciones, la necesidad de orden, el anhelo de progreso, la reconstitución de la República y sus relaciones con el mundo.

Hay un estudio de las escuelas estéticas en el Plata, donde se recoge con tanta fidelidad las evoluciones artísticas europeas. "De estas escuelas estéticas son tres las que han repercutido en el Río de la Plata: a) el clasicismo; b) el romanticismo; c) el modernismo. Acaso deba con propiedad decir que sólo las dos

últimas han renovado nuestras letras, pues el clasicismo fue consubstancial con nuestros orígenes literarios.”⁹¹ Aquí entendemos que el historiador olvida el realismo que influye, también y decisivamente, en la literatura argentina, tanto en la novela de fines del siglo xix como en el teatro de comienzos del xx.

Literatura gauchesca

Rojas empezó su *Historia* con el estudio de *Los Gauchescos*, sin duda para demostrar a los escépticos que sí existía una literatura argentina. De haber principiado con *Los Coloniales* habría encontrado mayor resistencia para su cátedra y su obra. Aun así, la inclusión de la poesía nativa anónima en el libro despertó recelos o censuras. Rojas extendió minuciosamente su *exploración* y sus *descubrimientos* y expuso con elocuencia la importancia de este comienzo lírico y popular y su influjo en la posterior escuela payadoresca. Estas canciones rudimentarias pasaron de los temas sentimentales a los patrióticos, de la prenda amada a la amada libertad. “Un estremecimiento nuevo recorría las fibras del alma nativa, comunicándose a sus guitarras y voces, como en un cordaje unísono. Multiplicábanse los himnos, las glosas, las letrillas, acusándose en todas ellas la procedencia popular, ya viniesen del campo o de las ciudades.” Rojas apunta sus orígenes en los romances españoles del medioevo, impregnados del espíritu autóctono.

Por esa vía llega a su estudio de Bartolomé Hidalgo, que está entre las páginas más importantes de la obra, señalándolo como precursor, pero no creador de la poesía gauchesca. Y otro tanto diremos de Juan Godoy y su posible inserción en la leyenda de Santos Vega. El estudio de *La cautiva* como poema gauchesco es otra página importante de esta primera parte de la *Historia*. “La gloria de Echeverría —dice al respecto— consiste, no sólo en haber creado esta corriente [*el americanismo*, según Juan María Gutiérrez], más progresiva, fecunda y universal que la otra, sino en ser el primer poeta que compusiera un poema con argumento pampeano en verso culto.” En *La Cautiva* aparecen por primera vez los indios en la

⁹¹ *Los Gauchescos*, pág. 58.

literatura nacional. Aunque fuera Echeverría menos castizo, dramático y pintoresco que los precursores payadorescos, aunque no fuera un poeta instintivo y precoz, viene a definir Rojas, nada de eso aminora la significación cronológica y estética del poema en la evolución de la literatura argentina.

Punto interesante es el de la comparación entre *La Cautiva* y el *Santos Vega*, de Hilario Ascasubi. "Yo no disminuyo a *La Cautiva*; elevo hasta ella a un poema que por ciertos pasajes merece parangonarse con aquél, y coloco a uno y otro, por lo que ambos tienen de *pampeano*, en una misma corriente espiritual y estética." El mejor acierto de Ascasubi es haber elegido a Santos Vega por "payador imaginario de su relato", aunque no sea el protagonista del mismo. El crítico entiende que la obra es duradera especialmente en cuanto al aporte de imágenes y emociones americanas traídas al acervo de las letras nacionales. El *Fausto*, de Estanislao del Campo, queda fijado como "un poema de transición entre la poesía nativa de forma gauchesca y la poesía culta de asunto nativo", obra que aventaja a las otras en la intuición psicológica, por el análisis de los sentimientos humanos.

Martín Fierro cumple una *misión*, según el atisbo tan inteligente de Miguel Cané. Rojas lo lleva al plano del *Cantar del Cid*, en cuanto a los orígenes de la nacionalidad argentina, como aquél se refiere a los orígenes de la española. "Demostrar que nuestro poema ocupa esa posición *épica* dentro de la nacionalidad argentina, es plantear en términos definitivos el problema de su clasificación literaria". Lugones había abierto el tema, en 1913. Ya se sabe que esta definición provocó disconformidades y polémicas, y que *Martín Fierro* ha sido colocado a otros niveles estéticos y considerado, inclusive, como una novela en verso. También lo aproximó a *Don Quijote*, aunque más por coincidencias bibliográficas que por el sentido de la obra, si bien el protagonista gaucho es un arquetipo de la llanura argentina como el caballero andante es un arquetipo de la llanura española. También presenta a la obra de Hernández ligada "al ciclo heroico de Ercilla por la materia histórica y nacida de nuestros propios orígenes nacionales por su tema, sus protagonistas, su ambiente, su idioma, sus ideales." El sentido religioso marcado por Rojas fue rubricado, después, por otros críticos del poema, como Leumann.

Por último, entre la poesía gauchesca, pero de lengua culta, comenta Rojas el *Santos Vega* de Bartolomé Mitre, como una "elegía", anticipación notable de la leyenda, que luego tomará diversos avatares. Es indudable que este tomo de *Los Gauchescos* y el dedicado a los proscriptos constituyen la parte esencial de la *Historia de la Literatura Argentina*. "Todos nuestros poemas payadorescos —escribe su autor, cerrando el trabajo, tienen, pues, fuera de su valor intrínseco, variable en cada apreciación, la importancia pragmática de que ellos entrarán como necesaria levadura en la fermentación cada vez más extensa del alma y el arte nacionales."

Alarde de erudición

Los Coloniales representa una labor especialmente erudita. Rojas estudia ahí, como sabemos, los fundamentos hispano-americanos de nuestra cultura, los núcleos que se formaron, el ambiente en que respiraron las poblaciones de la Colonia y del Virreinato, las prolongaciones del Santo Oficio en el Plata, la introducción de la imprenta. Abarca lo histórico y lo científico, desde Centenera y Díaz de Guzmán hasta Azara, pasando por los tratados diversos de los jesuitas. El autor maneja una bibliografía numerosísima, que le sirve como guía pero no introduce aspectos personales en esa visión tan dilatada y, a veces, enfadada por su acumulación y aridez. Destácanse de esas numerosas páginas los estudios dedicados a Luis de Tejada, a Manuel José de Labardén y a Juan Cruz Varela, a quien incluye en el colonialismo por su estética seudoclásica.

El capítulo dedicado a Tejada importa un descubrimiento. Con el poeta como protagonista se esboza la evolución de la vida colonial española en vida americana, la conciencia de una nueva sociedad y acaso de una patria naciente. Rojas halló el códice de *El peregrino en Babilonia*, que editó en 1916, y caracteriza a su autor como un hombre de existencia intensamente psicológica y dramática, apasionado y místico, tipo frecuente en los poetas hispanos de la época y que se reproduce en la Córdoba argentina del siglo xvii. Galán apuesto, marcial y sentimental, Tejada es, sin duda, una de las figuras más interesantes de la Colonia y el primer poeta nacido en el Plata. Es una "personificación de aquella sociedad militar y teocrá-

tica, igualmente arrebatada por el frenesí de la vida sensual y por el éxtasis de la vida religiosa". El hallazgo de Rojas fue de gran importancia por su significación y porque todavía se lee con gusto, aunque sea fragmentariamente, su poética autobiografía:

*La ciudad de Babilonia,
aquella confusa patria,
encanto de mis sentidos,
laberinto de mi alma...*

Muy certeramente marcada está la influencia de Góngora en este otro poeta cordobés, sobre todo en el soneto dedicado a Santa Rosa. A este respecto, otros críticos más jóvenes han vertido opiniones varias y formulado reparos.

Los estudios acerca de Manuel de Labardén y de Juan Cruz Varela, a los que nos referiremos al examinar el teatro de Ricardo Rojas, cierran el tomo de *Los Coloniales*.

Letras y Política

Los Proscriptos comparte con *Los Gauchescos* la parte sobresaliente de la *Historia*. El ideal de Mayo, la iniciación romántica, la expatriación liberal y la tierra prometida, son los *motivos* que reglan este volumen. Fundamental observación es la atinente a las relaciones entre la política y la literatura de ese período. Es evidente que los proscriptos fueron escritores *comprometidos, avant la lettre* desde luego, y como sus obras figuran en las culminaciones de nuestra literatura viene a demostrarse con ello, una vez más, que no rebaja a la obra de arte la fidelidad de su autor a los ideales.

Por supuesto, Moreno y Monteagudo no pueden ser considerados como literatos, sino como políticos, pero al incluirlos Rojas en su capítulo inicial sitúa el ambiente intelectual de la época y la orientación del pensamiento argentino en los años revolucionarios. "Sin los escritos de Mariano Moreno la revolución quedaría muda en su primer instante..." Rojas reunió sus textos en una ordenación pertinente, y para resaltar su esencia dice: "La actitud de Mariano Moreno durante los meses fugaces de su actuación nos revela que sentía de un

modo apostólico la democracia, pero que la sabía impracticable sin la difusión de la cultura, que esclarece la razón popular.” El retrato de Bernardo Monteagudo es minucioso y expresivo y es de mucha precisión el análisis de sus ideas, en memorias, artículos, ensayos, correspondencia y discursos. El historiador literario defiende al redactor de *Mártir o Libre* de las numerosas calumnias que sobre él cayeron en vida y *postmortem*, en permanente relación desde su nacimiento hasta su asesinato. Rojas lo caracteriza así: “Más que un expositor de doctrinas, Monteagudo es un escritor que utiliza las doctrinas como temas de agitación popular”, y subraya su acción en pro de la cultura. Según su juicio es, también, el más hábil prosista de la independencia americana, y, a pesar de todo lo acumulado por sus adversarios, hombre capaz de una actitud estoica y de un espíritu de sacrificio.

Sabemos la devoción de Rojas por Juan Ignacio Gorriti y por ella le asigna una labor creadora en la Revolución de Mayo. “Después de consumada, busca la causa de sus extravíos y tiente sus remedios por la educación.” En este sentido, Gorriti opónese al materialismo, pero no al estudio racionalista del Universo natural y social. Rojas establece ciertos contrastes con Funes y Castro Barros, delineando sus siluetas y sus principios.

La libertad es la inspiradora de toda esta literatura argentina, que se desarrolla desde el Cabildo abierto hasta la organización constitucional. “El grito del himno —*¡libertad, libertad, libertad!*— pasa en la sombra estremeciendo las almas y él inspira lo mismo la prosa de los moralistas que el verso de los cantores, dando su entonación civil y romántica a todo el ciclo literario.”

Las nutridas páginas consagradas a Esteban Echeverría forman el núcleo esencial del tomo. Su biografía, sus ideas, las influencias a que responde, los poemas, las narraciones, los libros de pensamiento son examinados con detención por el historiador literario. Recuerda lo que el autor de *La Cautiva* —ya analizada en *Los Gauchescos*— entiende como “misión del arte”: su poderoso influjo en el progreso de la cultura. “La belleza educa por sola acción de presencia, y la verdadera obra de arte purifica al hombre por influjo místico —o pragmático, si queréis—, independientemente de su contenido intelectual.”

Extiéndese en torno a las exposiciones estéticas de Echeverría y marca sus tres tonos en cuanto a las obras en prosa: el romántico, declamatorio según el gusto lamenesiano; el didáctico, con sencillez no muy diversa de la propia de Alberdi; y el descriptivo, objetivo, ajustado a la veracidad del modelo, que llega a lo realista y hasta a lo procaz en el lenguaje de algunos coloquios. Muy graves reparos formula Rojas al poeta, aun cuando señale su afán de cultivarse y perfeccionarse en el idioma, que nunca llegó a dominar completamente; su afición a Hugo y a Byron, su atención, asimismo, a la literatura del Siglo de Oro. Para apreciar mejor los méritos de Echeverría se necesita encuadrarlo dentro del progreso de nuestra literatura. “Entonces los valores de su arte cobran nueva ley en la armonía de su personalidad y de su medio. Sus poemas se ennoblecen de una belleza moral con el aliento de su propia vida, y asumen extraordinaria significación en la precaria cultura artística de su tiempo.” Pero, sobre todo, Esteban Echeverría descuella, como es sabido, en su condición de figura central y más prominente de la intelectualidad proscripta, de esa “patria destruida” constituida por los emigrados en Uruguay, en Chile y en Bolivia durante la tiranía de Rosas. El *Dogma socialista* dejará una estela profunda en aquel agitado mar.

Las páginas dedicadas a Sarmiento sirven de enlace entre los primeros estudios de Ricardo Rojas acerca del autor de *Facundo*, las conferencias, cursos y bibliografía, y el grueso volumen biográfico luego consagrado al titánico sanjuanino. Vuelve el historiador a discrepar con la fórmula “civilización y barbarie” —cuestión batallona para Rojas en tantos libros—, pero, superándola, entra a estudiar la obra sarmientina con pasión de discípulo. Su definición esencial es muy expresiva y por eso la reproducimos: “El genio de Sarmiento consiste en haber sido predestinadamente, porfiadamente, inquebrantablemente, y con desbordante riqueza de sensibilidad, de inteligencia, de voluntad, que superan la medida humana, la conciencia viva, personificada y agorera de su Patria, en todas las direcciones posibles del tiempo, del espacio y del espíritu”. En cuanto a sus obras, el *Facundo* es un poema épico, en el cual está lo biográfico, lo político y lo sociológico, aparte, naturalmente, de lo legendario que lo torna un libro de poesía. El libro “no nació de siembra ni de injerto, sino de misteriosa germinación

natural, como las seculares selvas del trópico". Y agrega Rojas, para completar el dibujo: "Ni filósofo ni poeta, Sarmiento es algo más que un escritor: es un grande hombre que habla. Sus palabras parecen salidas de una boca, no de una pluma... Y como tal debemos juzgarlo para sentir su genio y su originalidad".

En *Los Proscriptos* van apareciendo las figuras más o menos relevantes de la época, prosistas como Frías y Villafañe, Florencio Varela y Andrés Lamas, sea especialmente por su acción política o por sus libros históricos; el exasperado Rivera Indarte por el interés de su existencia apasionada, sus contradictorias opiniones, sus versos byronianos sobre todo en las glosas bíblicas.

José Mármol da motivo para otro capítulo importante de la *Historia*, como arquetipo romántico en su vida, en su poesía, en su breve dramaturgia. Es "el poeta por excelencia", y no exclusivamente político, sino muy vario en su estro. Pues si ya sabemos de memoria sus apóstrofes contra el déspota de la Restauración:

*Los que besan el pie del tirano
no son dignos de un otro destino;
son ladrones del nombre argentino,
son bastardos sin alma ni voz...*

no debemos olvidar tampoco aquellas estrofas ligeras y gentiles, que gustábamos recitar en la adolescencia:

*Llevad en vuestras alas,
¡oh brisas de la tarde!
los huérfanos suspiros
de mi secreto amor...*

Cierto que Mármol es por antonomasia el poeta civil y, por consiguiente, el poeta *comprometido*, como lo fueron, desde Byron que dio el alto ejemplo, los poetas heroicos del Romanticismo. "Si ha habido —dice Rojas— en la poesía civil de América un bardo de la democracia, ése es José Mármol; y si su ilustre doctrina estética lo alejó de la retóricaseudoclásica, su vida de sacrificio, mientras así cantaba, confiere a

sus versos un soplo de sincera vehemencia que los ennoblece con el quilate de la belleza moral". Los días azarosos en la Montevideo sitiada, con su previa huida de Buenos Aires, y sus posteriores viajes hacen de Mármol un personaje novelesco. "El periodismo fue el medio de vida del proscripto desde un comienzo, al par que su arma revolucionaria y el vehículo de su labor poética" —apunta Arrieta.⁹² *El Peregrino* es, por supuesto, la creación fundamental de Mármol. "Tan vivas imágenes y ritmos tan sueltos —anota Rojas— eran lengua nueva en la poesía argentina... La fascinación contemporánea provino también del argumento. *El Peregrino* personificaba el poema de todos los *proscriptos*; su emigración, sus viajes, sus ansias, sus aventuras amorosas y heroicas". Claro está que existe un desorden, un desequilibrio en el poema famoso, a veces vulgaridad y hasta prosaísmo, pero todo ello lo hacía más vivo, con un reflejo más exacto de la realidad latente en aquella época de luchas y pasiones. Ricardo Rojas exalta "La noche" como el mejor poema de Mármol y para concluir su estudio agrega que, aun muy discutible Mármol como político y panfletista, como dramaturgo y novelador (*Amalia* es analizada en otra parte), "hay en el conjunto de su vida y de su obra una grandeza que no puede negarse".

Rojas divide la producción de Juan B. Alberdi en dos formaciones muy definidas: una de carácter polémico, que traduce las pasiones del hombre; la otra de carácter doctrinario, que expresa los consejos del patriota y del pensador. Las *Bases* constituyen un libro que proporciona al país lo que la guerra no podía darle. Fueron un tributo libertador, que llegaba después del de las armas y en la hora oportuna, para contribuir decisivamente a la organización federal de la República. "El caudal de permanente doctrina cívica que sus páginas contienen ha pasado ya al *idearium* social de los argentinos". En realidad, son un resumen del pensamiento de los proscriptos en cuya iniciación está el *Dogma socialista*. También, el autor fija su atención en *Luz del día*, donde aparecen reunidos las ideas y los sentimientos de Alberdi, cuya vida y obra están estrechamente relacionadas.

⁹² Rafael Alberto Arrieta, Prólogo a las *Poesías completas*, Academia Argentina de Letras, MCMXLVI.

La acción, la poesía y la historia son los tres aspectos determinantes de la existencia y la personalidad de Bartolomé Mitre, que el historiador expone en su estudio, desde los combates de Montevideo hasta los volúmenes dedicados a Belgrano y a San Martín. Tanto como las *Rimas* en su condición lírica, Rojas valora el prólogo y las notas que las acompañan, "documentos de alto valor en nuestra historia literaria" y señala el acierto de relevar la influencia de la poesía en la civilización de los pueblos. Revisa las narraciones y los ensayos, su preferente interés por los temas y las lenguas precolombinos, desde la monografía sobre el *Ollantay* hasta *Las ruinas de Tiahuanaco*. Naturalmente destaca la obra histórica de Mitre. "El acierto de la teoría en sus grandes líneas, la abundancia de materiales impresos e inéditos que él reunió, la claridad de su método, la serenidad de su juicio, el desinterés de su esfuerzo, el magisterio de su doctrina, serán en todo tiempo admirados". Pero sobre esa empresa fluctúa y quedará "una cosa misteriosa que no se logra sino por el genio, especie de demonio familiar que al historiador de raza lo acompaña para el hallazgo peregrino o le inspira en la evocación afortunada".

Distinta es, ciertamente, la obra histórica de Vicente F. López, "vigoroso ingenio de su generación", que fue tanto un "historiador" como un "improvisador", virtud y defecto reunidos en su personalidad literaria. Señala Rojas el apasionamiento de López, bien conocido, y puntualiza que en sus ensayos chilenos están ya los méritos que lo distinguen: la capacidad de las vastas síntesis y, a un tiempo, del pequeño detalle, propios del tratado y del manual, de la idea pura y del toque pintoresco, del concepto universal y del sentimiento regional. Pasa revista a sus novelas y otros trabajos, y concluye con esta sugestiva expresión sobre la *Historia*: "Es el largo relato de patriarca, que oyó la tribu crédula, y que la posteridad recoge porque hay en él, junto al error de las cosas recordadas, la palpitación y el color de las cosas vistas y vividas".

Juan María Gutiérrez — que le ha servido tantas veces de guía es, para Ricardo Rojas un tipo representativo de su generación, lo mismo en lo intelectual que en lo cívico. Lo sigue en todas sus fases y anota los episodios de su actuación política, sea en la expatriación, sea en el retorno al país, su

ministerio, su consejo experimentado, sus rumbos prudentes. Como poeta, es también un *peregrino* por tierras y por mares, "que en alternativas de angustias y esperanzas percibe las armonías de la tarde o el estruendo de la tormenta, y allá en las playas del asilo rememora el antiguo amor o celebra la nueva amistad". Así se resumen las "Composiciones varias". Los cantos civiles son de otro tono, por cierto, pues exalta en ellos el ideal de Mayo, así como en sus "Composiciones nacionales". Está, por tanto, próximo a Echeverría y a Mármol. "Su inspiración obedeció a plan deliberado y a pautas de doctrina. Esto sólo basta para señalarlo como rasgo individual en la frenética ronda de los románticos. No es un gran poeta, pero es un poeta de antología, por el arte consciente que guía su producción, proporcionando el poema nuevo con el viejo gusto clásico, y añadiendo a la armonía del conjunto la nitidez del detallè decorativo". Resalta los ampñsimos estudios literarios de Gutiérrez empeñado en la noble labor de educar por medio de la crítica, y no de airado censor, como Sarmiento, sino de estudioso ponderado, en permanente equilibrio de pensamiento. Pasa revista Rojas a los ensayos de Gutiérrez, anotando que en ellos "la belleza moral excede a la belleza literaria" por la falta de perfección estética, de universalidad filosófica y de genio creador. "Hay algo de casero en él. Así, gran parte de las limitaciones que señalo en su obra provendrían más bien de su patria y de sus asuntos, y no del abnegado glosador que quiso ilustrarlos con su generosa inteligencia."

Literatura moderna

En *Los Modernos*, Ricardo Rojas ha incurrido, tal vez, en demasiadas limitaciones. La perspectiva era aquí mucho más corta, la ojeada más rápida, la influencia del conocimiento directo más aguda. Con todo, a pesar de las exclusiones que se impuso el autor o de las efusiones del recuerdo personal, este tomo ofrece una visión plena de interés, precisamente porque el lector puede hacer con mayor facilidad su propia composición de lugar, por decirlo así.

Vamos a destacar del fondo de este volumen, como hicimos con los anteriores, las notas más significativas. La primera

es la de Agustín Álvarez, a quien tenemos por uno de los maestros de Rojas, en su obra de educador, moralista y político. Álvarez no procedió con ambages para formular críticas al pueblo argentino, y lo hizo con pasión de patriota. "En la América del Sur se aprendió a rezar, a hacer trabajar y a sublevarse", una frase cáustica, indeleble. Él entendía la política como una función histórica de la moral, concepto de excepción que repitió en sus libros con varias formas, en una alta prédica pocas veces escuchada, ciertamente. Ricardo Rojas distingue el libro de Álvarez *La creación del mundo moral* como su labor de más fundamento; en él "la anécdota ha sido superada por la meditación". Álvarez "hizo obra nacionalista y humanitaria a la vez", soñando con una Argentina del porvenir, con lo cual anticipa una actitud del propio Rojas, quien resume el pensamiento de aquél en una dilucidación del origen y la esencia de la creación humana, del *mundo moral*, que comprende la historia, la política y la educación.

Marca la trayectoria jurídica y sociológica de Carlos Octavio Bunge; los estudios sobre federalismo y educación de Francisco Ramos Mejía, con algunas de cuyas ideas, decimos, coincide Rojas; y se detiene frente a la *Historia de la Confederación*, de Adolfo Saldías, donde ve una plausible seriedad, no obstante la inclinación rosista del autor. Los oradores sagrados y los oradores populares ocupan comentarios correspondientes, y cuando llega a los oradores artistas fija como es justo, su atención en Nicolás Avellaneda, "que impregnó de su propio sensibilidad literaria a toda la generación del 80", y cuya "elocuencia arrebatadora" subraya con frase de García Merou.

Cuatro poetas son estudiados, luego, con detalle: Carlos Guido y Spano, Olegario V. Andrade, Ricardo Gutiérrez y Rafael Obligado.

De Guido y Spano destaca la nueva sensibilidad y la manera personal de su arte. "Sus mejores cantos se inspiran en el amor —un amor voluptuoso más que apasionado— y en otros análogos motivos del destino humano. Y si por esta condición psicológica se diferencia de los poetas románticos, diferenciase asimismo de éstos y de los poetas pseudoclásicos por la técnica a la vez libre y reflexiva de su versificación". Lo clasifica como un lírico de la naturaleza y del amor. "Por su

silueta, por su vocación y por su obra, fue el primer artista verdadero que hayamos tenido en nuestro país”.

De Andrade distingue los poemas hechos de vastas síntesis históricas, como “Atlántida”; de cosmogónicas hipérbolas, como “Prometeo”; de audaces prosopopeyas, arrancadas a la naturaleza, como “El nido de cóndores”. “Plácele —agrega— mezclar al drama humano el drama de los elementos, según lo notamos también en “San Martín”, “El arpa perdida”, “Víctor Hugo”, “La Noche de Mendoza”. Acusa las críticas formuladas “a la megalomanía del tropo y del acento”; pero, no obstante ellas, reconoce en Andrade “una avasalladora fuerza de talento poético” y lo considera “el más inspirado de nuestros poetas civiles”.

Poeta lírico sobre todo fue Ricardo Gutiérrez, con una sensibilidad “rica de piedad y de amor”. Anota cierto prurito de los temas sepulcrales, pero sin desesperanza romántica y “con cristiana esperanza de los cielos”. Gutiérrez veía, por otra parte, a la Naturaleza como un símbolo. “De su emoción profunda, pero simple, fluye su vena melancólica... Es más bien un músico que un pintor”, concluye para definirlo.

Vuelve a tratar el *Santos Vega* de Rafael Obligado, donde el poeta aprovechó un personaje, una leyenda, un arte que él no había inventado. “Si pudo llevar el argumento a alturas afortunadas de realización y de emoción fue porque otros escritores nativos lo habían precedido en esa tarea”. Él, sin duda, la culminó y así pudo ser llamado por excelencia el *cantor de Santos Vega*. Luego analiza otros poemas donde su “voz es siempre suave, familiar, sencilla”, y, para sintetizar, dice que “Obligado fue un poeta romántico, pero un romántico argentino”.

Trata, a continuación, de equilibrar un juicio sobre Pedro B. Palacios, entre los favorables y los adversos a la poesía de *Almafuerte*. Para Rojas “el idioma y la versificación adolecen de caídas que ponen al escritor por debajo del poeta, al artista por debajo del hombre. No es en la técnica donde el autor descuell, sino en la pasión y la fantasía”. Anota sus errores de sintáxis, sus expresiones de mal gusto, pero señala, asimismo, que su poesía “nace del dolor de la vida y se reviste de la belleza del canto”. Resalta su pesimismo y termina manifestando: “Resistió al modernismo como a una cosa frívola; amó

al pueblo como a una fuerza fecunda; no fue un artista, ni un pensador, sino un hombre que desahoga su angustia en el verso y hace del grito un canto”.

Añade Rojas algunos comentarios breves sobre poetas menores y pasa a tratar de la novela, en primer lugar de Eugenio Cambaceres, cuyos libros fueron los primeros que pintaron la vida de los instintos, lo que produjo cierto escándalo. “Poseía sensibilidad, fuerza y audacia; él mismo era quizá un instintivo a la vez que un observador despiadado, capaz de gozarse en la descripción de lo ridículo y de lo brutal. Como escritor carecía de arte reflexivo, y de ahí que a sus novelas faltara orden en los desarrollos y delicadeza en el estilo, aunque la garra del talento espontáneo supliera a la conciencia técnica con trazos vigorosos, como el agua-fuerte, en ciertas estampas y retratos”.

“El mayor hallazgo verbal de *La Gran Aldea* es su título, que define a la Buenos Aires del 80, cuyo ambiente describe”. Así dice Rojas al referirse al libro famoso de Lucio V. López, quien, sin embargo, remonta su relato —según se recordará— al tiempo de Pavón. Entiende el crítico que el novelista se propuso pintar cuadros ligados, más que por los hilos tenues de una fábula, por la unidad del ambiente porteño que describió.

Martín García Merou “renovó en la generación del 80 el tipo intelectual y moral de Juan María Gutiérrez. Como Gutiérrez, fue poeta y dejó, como él, un tomo de *Poesías*, en el cual se hallan algunos cantos de agradable versificación; como Gutiérrez cultivó el género novelesco, dejando en *Ley social* y *Perfiles* significativos ensayos de prosa amena; como Gutiérrez, fue estadista, universitario y crítico de nuestra literatura.

Un “precioso documento” es, para Ricardo Rojas, *La Bolsa*, de Julián Martel, reveladora de una profunda vocación, tempranamente cortada por la muerte. Juzga que es “la pintura de la sociedad de Buenos Aires en la crisis de su pubertad cosmopolita. Dentro de ella hay lo mismo en la crudeza de sus retratos que en la sugestión de sus símbolos una revancha del idealismo contra la sensualidad, que fluye de sus páginas, no por formulación docente de su autor, sino por espontánea virtud de la fábula”.

Pocas líneas dedica Rojas a Manuel T. Podestá, que merecía un comentario más extenso, y a quien achaca un “crudo naturalismo” por su visión neta de la realidad circundante, la suya frecuentemente aquella que corresponde al médico.

A Lucio V. Mansilla “faltóle disciplina en la conducta, ahínco en el estudio, rumbo en la vocación para haber hecho de su talento una fuerza más útil y de su obra una creación más hermosa”. Apunta la versatilidad y la facundia del autor de *Una excursión a los indios ranqueles*, libro que exalta entre todos los suyos, donde se advierte una gran retentiva pictórica, mucha penetración en la psicología y evidente agudeza de ingenio.

Miguel Cané es “un escritor de raza”, aun cuando el conjunto de su obra tiene que ser considerado como una “enorme miscelánea formada al azar”, donde se advierte el tipo de su temperamento, la vastedad de su cultura, la gracia de su estilo, el vigor de su realismo, la agudeza de su ironía.

Rojas cita a Aníbal Ponce —rasgo de su atención a la juventud— como el mejor crítico de Eduardo Wilde, y glosándolo agrega que “ironía, piedad y tristeza son los tres predicamentos de la psicología” de este autor. En todas sus páginas “predomina la pintura realista, deformada a veces por la observación caricaturesca, la reminiscencia autobiográfica velada apenas por la ficción novelesca, la sensibilidad poética contenida siempre por el espíritu crítico”.

Fray Mocho hubiera podido ser comediógrafo o novelista excelente, pero el periodismo le impidió desenvolver su verdadero genio, según marca Rojas al hablar del ágil cuentista. El periodismo fue su única profesión y su única escuela, y en él halló su “enorme poder sugestivo y su genuina filiación popular”. Curiosa observación es que la prosa de Fray Mocho tiene ritmo de octosílabo, y puede alinearse en ese verso:

*De qué otra cosa v'a ser
siendo, como es, Carnaval. . .
Yo 'staba los otros días
en el café e doñ' Anita
cuando dentró Tavolara
pa proponerme un negocio.*

Un recuerdo grato tiene Ricardo Rojas para Bartolito Mitre, destacando sus trabajos de género epistolar y oratorio, sus crónicas, sus impresiones. Y pasa —ya para concluir tan larga e ímproba labor—, a comentar ligeramente los libros de las mujeres escritoras: Joaquina Izquierdo, María Sánchez de Thompson, Josefina Pelliza, Rosa Guerra, Eduarda Mansilla, Juana Manso, Juana Manuela Gorriti. De *Mariquita* dice que escribía “con elegante sencillez castiza, razonaba con claridad, sentía con vehemencia”. De la Gorriti que “fue un temperamento raro, intenso, a ratos fantástico”. “A pesar de ello, creo que *El pozo de Yocci* y otros cuentos suyos podrán salvar su fama entre los precursores de la novela argentina”.

Propia creación

Hemos querido extractar todos estos juicios insertos en la *Historia de la Literatura Argentina* porque, no obstante la fama del libro, que sirve todavía como base de estudios y consultas, existe en ciertos sectores, no ya del público, sino del ambiente intelectual, una especie de simulado desdén por esta obra ingente de Ricardo Rojas. Los comentarios extractados aquí servirán, acaso, para volver a advertir que el autor de este gran ensayo literario demostró siempre en el curso de su extensísima labor un acertado criterio en la exégesis y la definición. Por supuesto, y como él mismo lo anticipó, muchas de sus observaciones irían a parar en lugares comunes. Esta es, precisamente, la prueba de su validez. Las síntesis que hemos intentado reproducir aquí han pasado a ser las opiniones perdurables que la posteridad ha fijado para las personalidades y las obras tratadas en los cuatro tomos de la *Historia*.

Que en esa profusa tarea se deslizaron errores diversos, es indudable. Pero no tienen una importancia capital, sino de mero detalle, como los que pueden anotarse en el estudio de Tejeda; como el clasificar a *Los trabajos y los días* de Hesíodo entre los poemas épicos de asunto divino; decir que el Romanticismo nació en Francia; que Olegario Andrade nació en Gualeguaychú; que De Angelis fue embajador de Murat como rey de Nápoles, en 1808, ante Catalina II de Rusia, que había muerto en 1796; entender que refranes y adivinanzas

pueden ser considerados como “una épica oral”; dar mayor importancia a la relación bibliográfica que al análisis de la materia estudiada, etc., etc. Todo ello es minucia pasable, por supuesto, en un ensayo total de la evolución de la cultura argentina. Hay, también, cierta confusión en materia folklórica.

Surgida de la cátedra, la *Historia de la Literatura Argentina* debía tener un carácter docente. No deja de ofrecerlo en tantas de sus páginas, pero el valor esencial de esta obra es que se convirtió en una creación literaria. Como reúne en sus capítulos el pensamiento de su autor en las más diversas fases, es natural que sea el trabajo más representativo de la personalidad de Ricardo Rojas, según ya quedó sugerido. Estimulado por su amor patriótico, inspirado por su propio impulso atávico indoespañol, acuciado por el anhelo demostrativo de la tierra, la raza, la nacionalidad, llevado por el justo afán de contestar a sus contradictores, a las críticas negativas de los primeros libros, Rojas compuso este “ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en el Plata” con un “angustioso sentido de invención”.⁹³ Pero esa invención no es, naturalmente, una fantasía. Sus investigaciones, sus recopilaciones, los importantes logros de la búsqueda incesante y minuciosa, la clasificación general con que repartió su trabajo, las definiciones a que llega en sus análisis críticos, todo eso no es tarea imaginativa, sino labor comprobada con paciente voluntad, a pesar de las fallas que no disimulamos.

La *Historia* enseña, mas también deleita. Sigue constituyendo una amplísima lección, de la cual —como el autor lo suponía— extraen datos y opiniones los mismos que la censuraron o la censuran, pero si no tuviera el mérito de ser, en sí misma, una *creación literaria* —según debe serlo toda verdadera crítica— habría caducado para la atención del estudioso y del lector común. Podrá estarse de acuerdo o no con estos o aquellos juicios, se reconocerán aquí o allá los errores apuntados y acaso otros más, y, sin embargo, la obra mantiene un poder de atracción intelectual permanente. Es por influjo del talento literario de Rojas, que está presente en todos la producción de su pluma. El pensador, el narrador, el biógrafo,

⁹³ De A. Pagés Larraya, en “R. R. y la historia de las letras argentinas”, *La Nación*, 1965.

el psicólogo, el historiador, el prosista y el poeta se juntan en armoniosa conjunción. La didáctica no desaparece, pero sí se disimula por la galanura de la forma en que está expuesta, y, a veces, deja paso enteramente a la creación de marcado sello personal. En la *Historia* figuran páginas que la demuestran, como la que transcribimos a continuación:

“Sobre la pampa ilimitada, el hombre de la ciudad civilizadora escrutaba el horizonte profundo, tras la palizada del fortín o el foso de la estancia, como recelando inconcretos peligros. El pampero soplab a ratos como un eolo gruñón, sobre la verde inmensidad, desgredando el mechón de los pajonales, tostados de sol, semejantes a bárbaras crenchas rubias. De pronto, las alimañas del campo empezaban a llegar, como perseguidas, desde el fondo remoto de aquel desierto. Eran desaforados avestruces, azoradas liebres, tímidos coyotes y perdices que se deslizaban entre la paja despeinada por esas fugas. Más tarde, sobre la línea del matorral distante, aparecía un punto negro: la cabeza enhiesta de un caballo salvaje, la recelosa testa de un toro bravío, y tras de los señuelos se precipitaban en tropel los ganados del campo, y pasaban golpeando el suelo con su galope, relinchando y bramando, crespo tropel de ese turbión, sonoro dentro del polvo nebuloso de su propia carrera, como un trueno en su nube. Ya no cabían dudas a aquel cristiano del fortín o la estancia, perdido en el desierto como un vigía en el mar. Ese movimiento de alarmas en la pampa, indicaba que los indios andaban cerca. Eran los aucas que volvían con un nuevo malón, acosados ellos también por la seca en sus *mapús* o guaridas, o estimulados por el fácil abundante botín de un asalto anterior. Entonces, aquel hombre, y todos los del lugar, requerían sus armas de fuego, o montaban en sus fuertes caballos, como guerreros antiguos, y salían estoicos para la algara salvaje”.⁹⁴

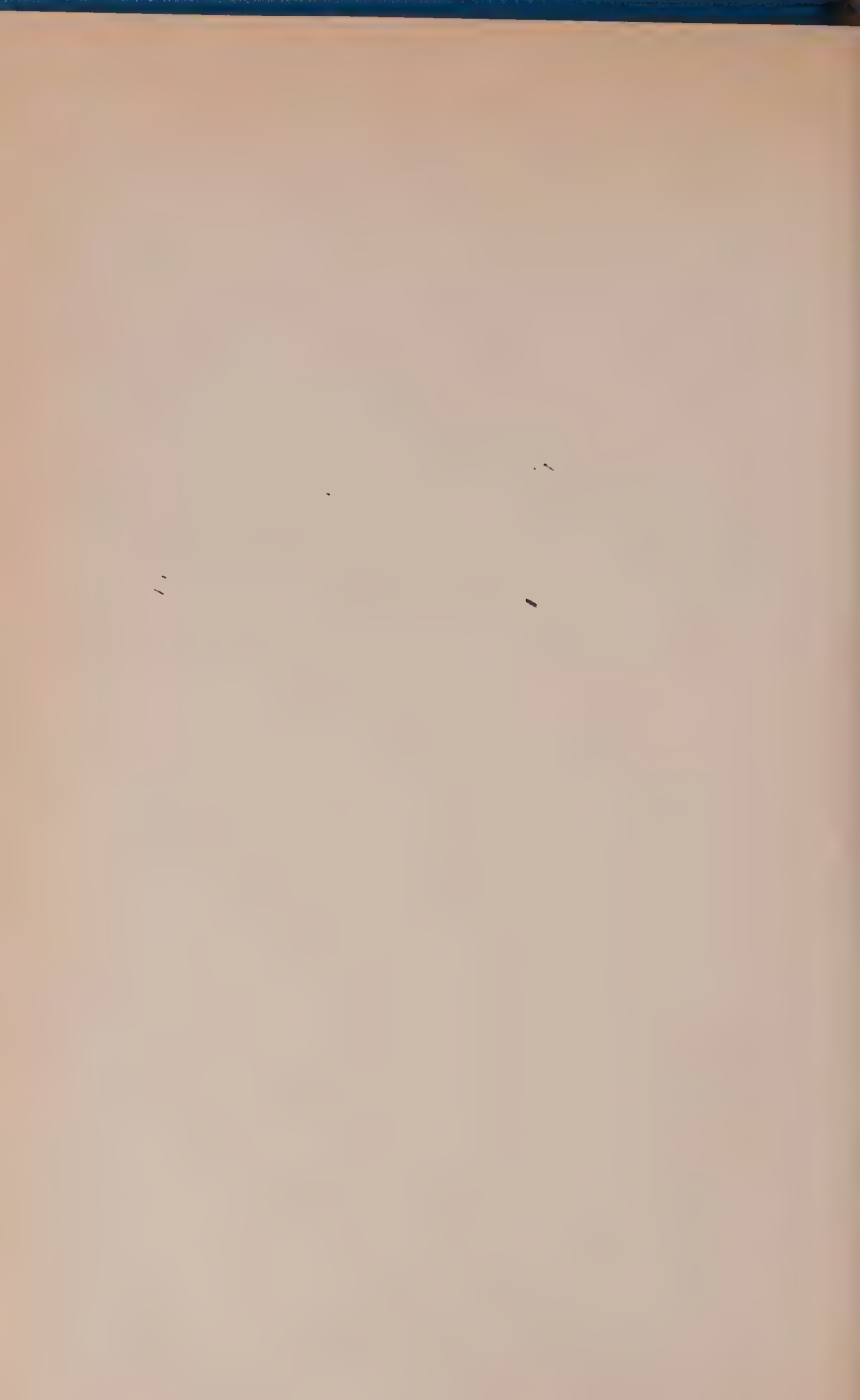
Opinarán algunos, tal vez, que esta página podría excluirse de una obra consagrada a la crítica. Acaso lo piensen quienes entienden que la labor intelectual no responde al medio donde se desarrolla ni tiene estrecha relación con la vida de quien la cumple; están al mismo nivel de quienes escriben biografías de escritores o de artistas sin atender a la actividad espiritual

⁹⁴ *Los Gauchescos*, págs. 822, 823.

de los biografiados. En la *Historia*, por lo contrario, están estrictamente unidos el tiempo, el espacio, el hombre, la creación. Son aciertos evidentes los cuadros históricos que sirven de fondo a las figuras destacadas sobre ellos, las amplias perspectivas que traza el autor, las deficiones con que remata sus estudios. Es cierto que Rojas atiende más a su método historicista que le lleva a las extensas generalizaciones, y descuida, a veces, la puntualización de lo particular más expresivo y determinado. De todas maneras, con defectos o insuficiencias, su *Ensayo* sigue siendo una obra fundamental en lo docente y en lo estético. En una época en que no se registraba sino en forma esporádica e inconexa el acervo de las letras argentinas, Ricardo Rojas dio el magno ejemplo de su crítica, sin la cual el arte se paraliza o se diluye. Y lo dio, reflejándose auténticamente a sí mismo. Recordaremos la frase de Oscar Wilde: "En realidad, la crítica más elevada es el documento de nuestra propia alma".

IV

OBRA VARIA



“EL CRISTO INVISIBLE”

Examen espiritual

DE LARGAS MEDITACIONES DURANTE LA CONVALECENCIA QUE siguió a una crisis física, y espiritual sin duda, surgieron las páginas de *El Cristo Invisible*, libro único en la extensa poligrafía de Ricardo Rojas. Lo escribió en dos meses del verano de 1927, en una quinta del pueblo de Martínez, al aire libre y bajo la sombra de un pino gigantesco, en medio de un jardín silencioso. El mismo autor recordó ese taller un tanto rousseauniano, en naturaleza plena, bajo el influjo del sol y del viento, frente a un horizonte de árboles y de flores. Sus tres capítulos fueron compuestos en sesenta días, pero este ritmo veloz, tratándose de un libro de intenso tema espiritual, fue el fruto de “veinte años de estudio y meditación”, según lo precisó el propio Rojas. No olvidemos que en *La Victoria del Hombre* hay dos sonetos sobre Jesús de Nazareth.

En aquellas horas, de enfermedad y recuperación, el escritor había contemplado de cerca a la muerte y reflexionado sobre el destino sobrenatural del hombre. Grave, sereno, inquisitivo, disciplinado, voluntarioso, como lo fue siempre el autor de *La Argentinidad*, cumplió un examen de conciencia frente al riesgo y en el restablecimiento que siguió, cuando el hombre percibe profundamente su condición frágil e irremisiblemente perecedera, y cuando, luego, absorbe en una lenta

renovación los grandes o pequeños goces de la existencia. Un libre examen, como debía corresponder a la personalidad libérrima de Ricardo Rojas. Un examen determinado tanto por su irrefrenable inclinación a las inquisiciones como por su sentido místico, su resolución de conocimiento y su penetración intuitiva.

“No acaba de aprenderse —decía Byron— que un poeta es necesariamente un hombre religioso”; y Shelley —a pesar de su ateísmo— respondía que “un hombre sinceramente religioso es, asimismo, un poeta.” Desde que la poesía es un sentimiento total, ambos coincidían con Novalis que declaraba “Todo sentir absoluto es religión”. Y agregaba en sus *Gérmes*: “Nada más accesible al espíritu que el infinito”. Rojas era un espiritualista a toda prueba, y esta obra —la primera sobre el tema escrita en la Argentina— lo demuestra de una manera concluyente. Pero ya que citamos dos veces a Federico de Hardenberg, traigamos a colación otro *fragmento* suyo: “Pensar es un movimiento muscular”. Y no ya, por supuesto, biológicamente. En *El Cristo Invisible* se advierte, así, por una parte el hondo sondeo espiritual a que lleva al autor su misticismo reconocido, y por otro lado el afán dialéctico procedente de su posición filosófica. De ahí, que el libro sea un diálogo entre un sacerdote y un seglar, que enfrentan sus actitudes, lo que viene a relacionarse con la afición dramática de Rojas, ya manifestada en aquella época.⁹⁵

En un enorme volumen bibliográfico podía reunirse la cristología. El escritor argentino conocía, naturalmente, las obras mayores compuestas sobre la vida de Jesús de Nazareth y su misión redentora en la tierra, enfocadas desde tan distintos puntos de vista, desde el ya lejano David Strauss, empuñado en señalar el mito, hasta Giovanni Papini convertido recientemente, a la sazón. Habría pasado por el libro fundamental de Ernest Renan, tan detallado en su búsqueda realista de la existencia del Maestro, por el análisis pseudoclínico de Binet-Sanglé, por el alegato revolucionario de Henri Barbusse, por la acendrada causticidad de Bernard Shaw, las negaciones de Bertrand Russell, acaso la facilidad narrativa de Emil Lud-

⁹⁵ Temas coincidentes aparecen en “Cartas a un Presbítero” en el libro *Colores y notas*, de Ernesto de la Guardia, 1898.

wid. Ya se sabe cómo prosiguió esta serie de estudios, de todo orden, desde los de Riccardo Bacchelli hasta la tan discutida obra del abate Steinmann. En su hora, no dejaría Rojas de revisar textos de Flavio Josefo.

Libre examen de conciencia, decíamos, es *El Cristo Invisible*. Ricardo Rojas buscó en el fondo de la suya el mensaje de Jesús, que es mensaje de Justicia, Trabajo y Amor. Cristo tiene que *vivir* en la conciencia del hombre —viene a decir el autor— para que el cristianismo sea una *religión viva* y no una estática serie de dogmas acatados por una fe, que puede ser sincera o bien un sentimiento artificial y acomodaticio. “Oigamos hablar en lo íntimo de cada conciencia al Cristo invisible” — declara Rojas.⁹⁶ Jesús vino a mostrarnos qué es la conciencia y que sin conciencia no hay humanidad.

Tres extensos diálogos entre el *Huésped* y *Monseñor* forman esta obra singular de Ricardo Rojas: “La efigie de Cristo”, “La palabra de Cristo” y “El espíritu de Cristo”.

El inicial constituye una minuciosa investigación de la iconografía de Jesús. ¿Cómo fue físicamente el Hijo de María? No existe una imagen auténtica de Cristo y la Iglesia no ha aprobado oficialmente ninguna de las muy variadas que se ofrecen por doquier, en lienzos, pergaminos, tallas, etc., productos de arte o artesanía, obras maestras o piezas rudimentarias. No el estampado por la Verónica —el *Verdadero Icono*—, conservado en Italia; ni el atribuido al evangelista Lucas, ni el de Ananías, ni otro ninguno reflejan el rostro genuino de Jesús de Nazareth. ¿Rubio, con barba y largos cabellos? ¿Moreno, afeitado y con pelo corto? ¿Esbelto? ¿Fornido? ¿Bien definido en la silueta masculina? ¿Con rasgos de andrógino y gestos de femineidad? Uno podría representárselo como Miguel Ángel en “El Juicio”; y otro como Leonardo da Vinci en su famosa “Cena”, dos representaciones opuestas. No hay, pues, imagen prístina del Hijo del Hombre, y cada uno lo contempla de acuerdo con sus propias imaginaciones.⁹⁷ En parte alguna, los Evangelios describen la cara y la apostura de Cristo.

⁹⁶ Pág. 171.

⁹⁷ “Debería haber nacido mulato, para que los hombres de los dos colores tuvieran igualdad en la libertad o, por lo menos, en la salvación”, proclama Byron en su defensa de los negros. *Don Juan*, nota en el Canto XV, est. XVI.

Rojas entiende que Jesús es el *Hombre* sin determinación física ninguna, ni de raza ni de tipo, y que por eso, viéndolo cada cual a su modo, era en definitiva *invisible*.

La parte segunda del libro toca el verbo cristiano. La enseñanza de Jesús tal como nos la transmitieron los evangelistas. Los Evangelios tienen, para él, una autenticidad indudable, y a ellos se atiene en cuanto a la vida y a la acción de Jesucristo, desde el nacimiento hasta la muerte. Inclínase, pues, Rojas hacia la posición protestante, mas sin adherirse a ninguna secta en particular. La Iglesia no debe ser la única representación divina sobre la tierra, ni sus interpretaciones han de ser admitidas con ciega obediencia, sin permitir opinión ni juicio alguno a sus feligreses. Para el *Huésped*, el hombre debe conservar su independiente criterio y acercarse de modo directo a Jesús por el camino de la propia conciencia. Llegase, así, a una comunicación sin desviaciones, sin intromisiones, entre el alma y su creador. El individualismo de Ricardo Rojas aparece también en esta posición espiritualista. Si por una parte, parece aproximarse al protestantismo, por otro lado su inclinación al budismo y al induismo se advierte en la potencia y la abstracción místicas. Hay aquí, también, una actitud platónica. La criatura humana está frente a su Dios. En esa intensidad, el sentido de culpa se disuelve —digamos nosotros— acaso mejor que por la intermediación confesional.

Ningún dogmatismo puede imponer *Monseñor* a su amigo en esta plática, a pesar de que, por instantes, el Obispo siéntese sorprendido y molesto —lo disimula con excelente cortesía— ante las afirmaciones contrarias.⁹⁸ En realidad, Ricardo Rojas ha puesto su talento en el platillo de la balanza que corresponde al seglar, y sólo una mediana inteligencia condescendiente en el que corresponde al eclesiástico. Esto nos recuerda una forma de composición dramática, la determinante del llamado *teatro de tesis*, tan profusa en los últimos decenios del siglo pasado.

⁹⁸ Rojas estudia con objetividad y elogio a los oradores sagrados en su *Historia de la Literatura Argentina*. Alguna vez se refiere a “la tradicional prepotencia del catolicismo” (*Modernos*, 303); pero también reconoce que, en ciertos sectores, la Iglesia católica es “mundana y tolerante”. Significativo, respecto al dogma, es que en algún pasaje (*Modernos*, 78) diga acerca de la Virgen María: “Ella es una transfiguración católica de la Isis egipcia y de la Pallas griega”.

Anticipaciones

En "El espíritu de Cristo", diálogo tercero, el autor llega al fondo de su problema religioso. Es el perfeccionamiento moral del ser humano. La Iglesia puede, tal vez, desviarlo por sus mismas divisiones, que tanto daño hicieron y hacen al cristianismo. La fe perdida es el resultado, sin duda, de algunas de ellas; la desconfianza, la indiferencia, el alejamiento son, indudablemente, otras. Los grandes cismas fueron quebrantamientos casi irreparables; las disensiones internas producen efectos menores, pero no fáciles de reparar. La universalidad es, por lo contrario, la que puede y debe arraigar la fe religiosa en el hombre. Y en este punto, *Monseñor* se vería hoy más sorprendido que entonces por la palabra de su *Huésped*. Reparemos, efectivamente, en que Rojas anticipa en esta página la posición adoptada por el Papa Juan XXIII respecto a la conjunción de las iglesias cristianas, y aun más la de Paulo VI invocando en su viaje a la India un encuentro de todos los creyentes, cualquiera que pueda ser su doctrina, en la comunión con Dios. El seglar insiste particularmente en esta cuestión de la fraternidad humana bajo la noción común de la divinidad. Los creyentes —dice con elocuencia— "en el Misterio Cristiano podrían constituir en la tierra una fraternidad invisible por medio de la cual las fuerzas providenciales que rigen la Historia obraran en la evolución humana para la realización de este lema sublime: *Justicia, Trabajo, Amor*". Anhela una fusión de todas las sectas "en una sola emoción cristiana"... "y esto no podría realizarse sino en el templo que es cada hombre". Esencia y conciencia. Universalidad: todos los hombres son hermanos; todas las patrias son hogares en una fraternidad sin fronteras para el espíritu. La Divinidad es única y está en todos los ámbitos y para todas las criaturas.

Y advirtamos, asimismo, este punto, muy de actualidad: "La ciencia y la mecánica no bastan para realizar la unidad de la Tierra. Los medios materiales necesitan ser superados por un renacimiento moral. La humanidad, originariamente separada en grupos creados por la configuración geográfica, las razas, las lenguas, los instintos, necesita una sola religión para crear la unidad espiritual del género humano. Esa es la misión del espíritu de Cristo: crear en los individuos el amor y en la

especie la fraternidad". Anotemos que aparecen aquí también anticipadas coincidencias con las últimas conclusiones de Arnold Toynbee relativas a la misión de las religiones en el futuro de los pueblos.

El Cristo Invisible, que empieza como una obra relacionada con la postura de los heterodoxos españoles estudiados por Menéndez y Pelayo, se eleva, así, a planos superiores y desprendidos de la minucia polémica y particularista. No hay negación ni rectificaciones acerca de los dogmas, ni de la personalidad y misión de Jesús en el mundo. Fluye de esas páginas un sentimiento religioso libre y esencial, diríamos que casi como el del gaucho —"Pero ponga su esperanza en el Dios que lo formó", según Fierro—, lo cual complacería al autor del libro; y también podríamos recordar el cristianismo anticlerical de Sarmiento, que escribió una *Vida de Jesucristo* para lectores infantiles, ejemplo grato asimismo para Rojas.⁹⁹

El Cristo Invisible álzase a un nivel de misticismo depurado en la emoción de una divinidad ideal por todos y para todos. No hay herejía ni superstición en un sentido bajo, como señala el escritor en sus apuntaciones. Hay una gran sinceridad y un anhelo ferviente de exaltación y purificación de la vida y de la criatura humana. El *Huésped* viene a pedir que cada hombre sea capaz de llevar una corona de espinas en su frente y el amor en el fondo de su alma. *El Cristo Invisible* es, en ciertos momentos, fruto sublimado y entronca por ello en el árbol literario de la mística española; es, además, la obra más demostrativa del espiritualismo de Ricardo Rojas, de su carácter entrañablemente bondadoso, de sus nobles aspiraciones para el hombre en lo por venir.

⁹⁹ "Me he declarado un cristiano de los Evangelios, como Sarmiento, y lo soy de veras". *El Radicalismo de mañana*, pág. 165. En su juventud, Rojas creía en la inmortalidad del alma. "Yo no siento el terror de la hora de la muerte. Tengo fe en la otra vida, sin embargo". (Carta a Unamuno 21-III-1908). ¿Mantuvo esa creencia después?

“ARCHIPIÉLAGO”

Tierra del Fuego

El amor a la tierra natal y el interés de Ricardo Rojas por el pueblo aborigen dieron motivo a su libro *Archipiélago*, escrito en Tierra del Fuego durante su confinamiento, en 1934, por causas políticas. Como a otros jefes de la Unión Cívica Radical, opositora al gobierno que regía, entonces a la República, al autor de *La Victoria del Hombre* le fue impuesto el dilema entre una expatriación en Europa o un destierro en el extremo austral del país. Rojas no quiso salir de la Argentina y prefirió la inhóspita residencia en Ushuaia a las amenidades de París o Madrid. Es este otro noble rasgo de su patriotismo, sin excesos ni declamaciones.

Trabajador infatigable, viviendo permanentemente en el ámbito intelectual, preocupado siempre por los más grávidos problemas argentinos, en la esfera del espíritu como en los planos materiales, Ricardo Rojas redactó en tan alta latitud las notas de *Archipiélago* y rimó los tercetos de *El Albatros*, analizados en páginas precedentes: una obra de aguda observación de la realidad circundante, y una obra de concepción épica y lírica. Él mismo nos cuenta que pudo escribir una novela inspirada por el antiguo Onaisín, el país portentoso de montañas y bosques, de estrechos y canales, y por los personajes dramáticos —bajo la maldición de un destino adverso—, como los onas casi extinguidos y los presidiarios desesperados y tumultuosos. No quiso, sin embargo, entregarse a los juegos imaginativos, y compuso este libro que es una contribución al estudio de Tierra del Fuego y sus posibilida-

des de progreso, y, a un tiempo, en algunos capítulos elegía a la muerte de la raza autóctona nacida y desaparecida en aquellos últimos parajes del mundo. Por esas evocaciones de los indígenas conviene tener presente a este libro al tratar de la obra dramática del autor de *Ollantay*, puesto que revela su constante atención a las razas autóctonas.

Desde que entró el transporte "Chaco" en aguas del Beagle hasta que emprendió la travesía de retorno, Rojas no dejó, día a día, de apuntar sus reflexiones acerca de aquella región argentina, olvidada entonces por las autoridades nacionales, yacente en la incuria, en la pobreza, en el más completo abandono, a pesar de su no difícil desenvolvimiento y su riqueza latente; a pesar mismo, también, de su importancia geográfica y, por tanto, estratégica.

Confrontaba el escritor sus visiones propias y los exámenes cartográficos, y decía: "En su claridad prolija, la contemplación produce un fenómeno de extraño vértigo. Ante él, se siente el cataclismo que despedazó a los Andes, separando de la Patagonia esta Isla del Fuego —la Isla Grande— rodeada por su cría. Innumerables canales, algunos tan rectos que parecen labor de ingeniería, cruzan el Archipiélago como callejuelas de una metrópoli fabulosa. Antiguos puentes rotos y tierras sumergidas en una edad muy anterior a la forma actual del planeta, impónense como hipótesis necesarias para explicar la dispersión insular, como sus lagos, caletas y ríos, sus mil peñascos negros, sus picos nevados". Y en otro párrafo: "La realidad fueguina es tan variada que abarca ambos extremos, y su gama es infinita. Selvas que suben desde el mar hasta mil metros por la falda de los montes que de las aguas emergen; hayas de clima frío junto a helechos del trópico; áridos y fangosos turbales; valles arcádicos; pampas de ricos pastos; negros peñascos desolados; fiordos como los de Noruega; picos blancos de nieve, lagos, ríos, cascadas, témpanos; todo eso hay aquí, fantásticamente entremezclado, envuelto en mantos nebulosos, bajo el mismo cielo en que a veces brilla un doble arcoiris sobre el espejo glauco de los canales".

Allí, al pie de la sierra Le Martial, está Ushuaia, que unos traducen por "Bahía hermosa" y otros por "Bahía de los vientos", ambos nombres sin duda bien ganados. "Aunque también prevalecen en la región de Ushuaia las tintas som-

brías propias del paisaje austral, no faltan horas de más serena emoción. En la playa sollozan las olas, acentuando el recogimiento de la inmensidad. Mantos de ensueño envuelven las cumbres espectrales. Tiembla a lo lejos una fosforescencia sobre el agua azulosa de la bahía. De noche, los ventanales de la población abren en la sombra los ojos rojizos de sus fogatas. A cierta hora todo el caserío queda como dormido en una atmósfera de misterio. La nieve adquiere un tinte lunar, y la luna da a la arrinconada aldea un ambiguo blancor sobre las techumbres.”¹⁰⁰

Citamos con extensión para advertir sobre las bellezas, aunque melancólicas, tan atrayentes de aquella población perdida en los confines de la tierra, y para probar que el estilo de Rojas está muy lejos, por lo general en este como en otros libros, de la carga retórica reprochada malévolamente.

Hay en *Archipiélago* apuntaciones sobre el clima, la flora, la fauna, las corrientes auríferas, las posibilidades ganaderas, agrícolas, industriales, los latifundios, la condición de los habitantes: los onas y yaganes sacrificados por los nuevos pobladores desidiosos o crueles en su indiferencia o su explotación; la necesidad de incorporar todas aquellas tierras a la patria argentina por su valor intrínseco y ante el avance de otras naciones. Ricardo Rojas anticipa la conveniencia de convertir en provincias algunos territorios —idea aprovechada, después en mala época para el país— y hasta expone un plan de gobierno, fundando centros de colonización, mejorando los transportes terrestres y aéreos, transformando el Penal, fomentando la educación, estableciendo tribunales de justicia, organizando un Instituto Fueguino para diversos estudios, elevando, en fin, la vida social en todos los órdenes. Es indudable que este volumen ha contribuido más decisivamente que otros anteriores —los de Ambrosetti, Eizaguirre, Payró, Vicente Quesada, José S. Álvarez, etc.— a las modificaciones introducidas en años recientes por el Gobierno de la República en aquellas zonas del Sud.¹⁰¹ El vaticinio de Rojas

¹⁰⁰ Págs. 21 y 46.

¹⁰¹ El libro de Fray Mocho, *En el mar austral*, es imaginativo. Curioso es recordar el soneto de Guido y Spano en defensa de la Patagonia. Para tratar los problemas de aquella vasta región fundó Santiago Estrada un periódico titulado *La Patagonia*, justamente.

—siempre poeta— llega a señalar la importancia del estrecho de Magallanes y los pasos vecinos ante la posibilidad de que en una guerra —no sospechábase, a la sazón, la destrucción atómica— pudiera quedar obturado el Canal de Panamá. Al margen, no falta la reclamación de las islas Malvinas.

Para el propósito nuestro nos interesa más la parte de *Archipiélago* dedicada al elemento primigenio de la Tierra del Fuego. Con las evocaciones de los indios primitivos y en las conversaciones con los pobladores actuales, Ricardo Rojas contribuyó a deshacer la falsa y fatídica leyenda creada por Carlos Darwin acerca de esos parajes y sus habitantes monstruosos. Recuerda el escritor a los navegantes y descubridores, desde el audaz Magallanes y Sarmiento de Gamboa hasta Piedra Buena, el benemérito, pasando por Hawkins y Van Noort, Bougainville y Droumont d'Ourville, John Byron —tío del autor de *Childe Harold*— y John Cook, los Nodal y Antonio de Córdoba. Con todo ello, Rojas llamó insistentemente la atención nacional hacia aquellas dos mil islas e islotes y peñascos de los fuegos —de ahí, su nombre— que vieron en sus costas los primeros marinos de España exploradores del océano.

El Onaisín

Vengamos, ahora, a la relación de la mitología y la prehistoria del Archipiélago.

En un tiempo fue el fabuloso Onaisín. En los confines del orbe, bajo los mantos de la nieve eterna y sobre las hogueras constantes, entre las cumbres ríspidas que parecen tocar un firmamento de hielo y las aguas platinadas en permanente revuelta, se extendía esta tierra del fuego y del frío. La cubría el misterio de lo que está más allá de las medidas del hombre y entra en la zona de su imaginación y sus ensañaciones. Podría ser —digamos— un infierno frígido, como el del círculo postrero a que descendió el Dante, o un paraíso donde el suelo y el cielo se confunden sin realidad como en la isla suprema de Konik-Sciön, frontera de la vida y la muerte.

Los indios —por una parte, los onas; por otra, los yaganes— urdieron allá, ante los fenómenos naturales, su religión, su mitología, opulenta y decorativa como todas las de los

pueblos antiguos. Los yaganés llamaban al Ser Supremo *Vaitainueva*, y los onas *Timáukel*, espíritu vago y poderoso en cuyo seno y bajo cuyo poder alientan todos los seres del mundo. Había, además, un espíritu celeste denominado *Omeling*, y otro de las nubes, *Jalpen*, y otro de los aires, *Joshá*. *Huelpen* era el dios de las montañas, titánica masculinidad, y *Cahme* la diosa de las lagunas, femineidad tierna y fecunda. De esta pareja nacieron los *hombres* —hombre es ona, y hombre es yagán, en sus respectivas lenguas—, que en la vida de ultratumba convertíanse en *mehnes*, a semejanza de los *manes*, grecolatinos.

La *realidad* para ellos no existía, porque parecían vivir sólo esencialmente, imbuidos por una mística donde el cuerpo y el espíritu se confundían, como en algunos ejercicios morales de los hindúes cuando son capaces de ascender a la suma de las almas. Como otros pueblos autóctonos, idealizaban el medio físico bajo las hechizadas luces de *Kren*, el Sol; y *Kerren*, la Luna. Habían imaginado en esos astros una pareja de semidioses, enamorada y hostil a un tiempo. *Kren* busca siempre a *Kerren*, atrasando su despedida en la marcha diurna y oblicuando su camino hacia el norte, mientras ella se esquivo de esa persecución, apareciendo y desapareciendo, mostrándose solamente de perfil, aumentando o disminuyendo sus encantos secretos, ocultándose en la sombra o resplandeciendo en su total desnudez cuando está segura de no ser alcanzada. Eran, pues, capaces de urdir una fantasía estelar, de ser poetas como lo eran los aztecas, los mayas, los incas, las grandes razas de América.

Todo vivía y soñaba en medio de aquella naturaleza por violenta que pudiera ser para el hombre. Los bosques tenían su espíritu y cada árbol un alma que vivía y moría, como un hombre. *Quemanta* llamaban al *mehn* del árbol vivo, y *Ashe* al *mehn* del árbol muerto. Y hasta las rocas parecían latir en aquel medio misterioso y mágico. *Short* era el espíritu de la piedra blanca y *Jachai* el espíritu de la piedra negra, batidas siempre por los vientos entre las aguas cristalizadas en las alturas y los hielos licuados en los valles.

Este pueblo fueguino parece haber tenido, en tiempos remotos, un jefe supremo, al que trocaron en mito: *Kuanip*. *Kuanip* es el héroe de una epopeya que recuerda a las orien-

tales. Es el libertador, el redentor, el orientador, el fundador. Los primeros navegantes oyeron contar la historia de este caudillo, hazañoso maestro, que reúne en su condición las virtudes y los rasgos de muchos dioses y semidioses de otras religiones de la humanidad. *Kuanip* tiene semejanzas con *Quetzalcoatl* el de México, y con *El Lal*, el de la Patagonia, y también con Zeus, Apolo, Prometeo, Hércules, y diríamos que con Buda y con Jesús. Fue un enviado de *Timáukel*, el Ser Supremo, engendrado por *Kren* y *Kerren* con la sangre del cielo, y bajó a la tierra para impartir sus enseñanzas divinas y repartir innumerables bienes a los hombres. Él les proporcionó el fuego sin el cual no hubiesen podido subsistir en aquellas regiones. Él les impartió sus consejos para convertirse en un pueblo vigoroso, aconsejando a las madres sumergir en agua helada al recién nacido¹⁰² y untarlo luego con una capa de fina arena empapada en grasa de lobo marino, que le preservase del frío ambiente. Realizó trabajos gigantescos para adecuar la existencia de los seres humanos, protegiéndolos de las hostilidades del medio. Les enseñó a fabricar armas para la caza, canoas para la navegación, chozas para la vivienda; a utilizar las pieles de guanaco para la indumentaria; a emplear yerbas medicinales para curar a los enfermos; a ser fuertes de cuerpo y de espíritu, para forjar una raza estoica. Fundó el *Jaind*, la escuela donde los adolescentes se preparaban en la pubertad para la adultez, y el *Klóketen*, en que debían, después, afrontar las *pruebas* que los constituyeran en verdaderos varones. Porque los hombres habían permanecido, inicialmente, bajo el matriarcado, que fundaron *Alpe*, un espíritu femenino, y las hijas de la Luna, merced a un profundo secreto de subyugación. Amparados por un espíritu masculino, *Kzortu*, el sexo hasta entonces débil convirtiéndose en fuerte, y dominó a las mujeres avasalladoras, matando a las matronas de jerarquía matriarcal y dejando con vida a las niñas para hacerlas fecundas en perfecta armonía entre machos y hembras. Y para mantener su cualidad viril, los protegidos de *Kzortu* organizaron el *Klóketen*, donde

¹⁰² Muy curioso es el hecho de que en la actualidad se sumerge en agua, y hasta tres horas de baño, a las criaturas que nacen con dificultades respiratorias, para disminuir sus necesidades de oxígeno en las primeras horas de vida.

se entregaban a las prácticas valerosas que debían sobrepasar para ser dignos del sexo recuperado en su poder y su acción.

Las pruebas tenían una evidente semejanza con los ejercicios implantados, por ejemplo, en Egipto, de los cuales derivó la iniciación masónica. Los magos invocaban a los espíritus de la luz, la nube y la nieve, las aguas y los aires, los árboles y las piedras, y bajo la vigilancia de estos *mehnes*, el joven penetraba en un bosque recóndito para demostrar su coraje y su destreza. Nadie le ayudaba en esa situación de solitario en medio de la naturaleza hostil. Debía orientarse, procurarse el alimento y el agua, cazar al guanaco, matar a las alimañas, soportar la intemperie en sus mayores violencias, vencer a los poderes femeninos de *Alpe*, conjurados para su derrota. Si el neófito vencía en todas las pruebas, físicas y espiritualmente, regresaba para ser consagrado en la jerarquía viril, conocer los ritos sagrados, tomar esposas, cumplir su misión en la comunidad. Entonces era un *senalpen*, un varón, y podía llegar a ser el arquetipo de la raza, el *Ketternem*. O bien pertenecer a la cofradía de los hechiceros que dominaban a las fuerzas naturales y aplacaban a los huracanes con las palabras *Suá Muyée* y las lluvias con la fórmula *Jua Caucoshil*, y cantaban en las horas de felicidad y abundancia: *Eyay, miyay —yegay, yegoni*.

La epopeya de *Kuanip* se cierra con un capítulo de tierna poesía humana y otro de divina ascensión suprema. Su última enseñanza fue de amor. La guerra entre los sexos desapareció, y él eligió por compañera a *Ikta*, la mujer capaz de comprender su elevado espíritu y su valor inmutable, que permanecería a su lado hasta la postrera hora de su vida. Para *Olkta* creó *Kuanip* joyas y otros ricos adornos, cubriéndola de pulseras, collares y pieles ornamentadas. Además, concibió para ella un poema que cantaba en las horas del crepúsculo. Era una invitación a la bondad y a la fe. Con él culminaban sus enseñanzas a los hombres: Sed dirigidos por maestros. castigad a los perversos hasta cortándoles las manos; recompensad a los buenos como sus actos merezcan; sed bravos y sencillos, haced frente a los maleficios de *Siáskel*, demonio soterrado, que pretendía envenenar a los hombres con su sangre.

“Cuando *Kuanip*, el héroe ona, terminó sus hazanas —escribe Ricardo Rojas— encaminóse por la región de Cha-

chanspe, en el interior de la Isla, hacia la parte del estrecho que hoy llaman de Le Maire, recién abierto por el cataclismo que hundió parte del antiguo continente. Aún hoy aquel estrecho (por el que yo pasé al venir), es un mar de áridas rocas y cielos tempestuosos. Entró *Kuanip* en las nieblas de ese mar; retornó a su origen, a Konik-Sciön, *la isla blanca que está dentro del cielo*, y se transfiguró en una estrella que aún puede verse en la noche del cielo austral. Emana un sentido de esas leyendas propias de un pueblo prediluviano, y ellas debieran persistir en la memoria de los hombres. Ellas dan al paisaje del Onaisín una luz que viene de las más antiguas edades del mundo. El misterio se identifica en ellas con la naturaleza visible, y el cielo, abismo de meditaciones eternas, alumbra en el reflejo de sus estrellas humanizadas la sugestión de la moral y el heroísmo poetizado en los mitos.”¹⁰³

Poesía y Geopolítica

Nos interesa esta atención constante de Ricardo Rojas a las tradiciones indígenas del país, porque se relaciona con el sentido general de su obra y con el de su labor dramática en particular. Es de advertir cómo el escritor lamenta la extinción de los pueblos fueguinos, a quienes considera capaces de haberse incorporado a la civilización. “El exterminio del nativo —dice— es el punto doloroso de la historia fueguina, y de él arranca toda la iniquidad que ha sido, desde la llegada de la *civilización*, la obra del hombre blanco en esta isla trágica.” “El patriotismo progresista que tanto declamó contra las crueldades de la conquista española y tanto se ufana de su constitución democrática, olvidó que nuestra Constitución manda salvar al aborígen y que España dejó millares de ellos, vivientes, sobre todo en México y el Perú”. . . “Les habríamos dado techo, alimento, abrigo, educación, oficio, tierra y útiles de labranza, preparándolos para labores agrícolas, forestales o ganaderas, que son las de su ambiente. Hoy tendríamos diez mil onas, formados en disciplina de salud y buenas costumbres; cazadores, navegadores, pescadores,

¹⁰³ Pág. 13.

artesanos de minas y pieles, hombres fuertes, útiles para la Nación, ciudadanos argentinos preparados para defender esta parte del territorio patrio. En ellos habríase salvado la raza autóctona, sin perder los hijos que le arrebató la barbarie blanca y sin manchar la nieve fueguina con la indeleble marca roja de la sangre inicuaamente derramada.”¹⁰⁴ Pero todos desaparecieron, extinguidos por las balas, el alcohol, la tuberculosis, las condiciones de vida contrarias a su naturaleza: los alacalufes, los yaganes, los onas. Parece que en 1932 sólo quedaban no más de cincuenta sobrevivientes. “Toda esa maravillosa creación espiritual del Archipiélago ha sido rota por los que vinieron a civilizarlo. Ha sido rota como se rompe un bello vaso que contuvo una esencia. Contemplo yo ahora este paisaje etéreo, de confín del mundo, y hablo con los últimos indios procurando sorprender siquiera el moribundo reflejo de sus almas milenarias.”¹⁰⁵ Y, efectivamente, el escritor conversó con el viejo yagán Darskapalans y con el ona Silcha, de quienes obtuvo informaciones sobre costumbres, lengua, etc. No obedecían estos pueblos a caciques sino a maestros y patriarcas; no tenían vicios: ni sodomía, ni borracheras, ni tabaco, ni enfermedades venéreas; eran candorosos y fundaban su existencia en una concepción animista del mundo; eran hospitalarios, generosos, honrados. Tenían una especie de decálogo en que prohibían robar, matar, ser mezquinos; aconsejaban agasajar al huésped, proteger al anciano y al infante: “Cuando encuentres un niño abandonado, aunque sea hijo de tu enemigo, llévalo a sus padres, porque el niño es inocente, y tu enemigo quedará grato y la paz renacerá entre vosotros”. También daban instrucción a sus mujeres: “No grites por nada; no repitas todo lo que oyes decir, pues en caso diverso, harás nacer lamentos y disputas”. Poseían una lengua rica y eufónica, que constaba de 32.000 palabras en el diccionario del P. Bridges, compuesto en 1870. “Todo este grandioso mundo prehistórico comenzó a desaparecer cuando llegaron los evangelistas con nueva religión, nueva lengua, nuevas maneras de vivir. Tal cambio fue como un cataclismo espiritual.”¹⁰⁶ Silcha podía decir, simbólica-

104 Págs. 88, 194, 195.

105 Pág. 87.

106 Pág. 71.

mente, al contemplar al sol hundiéndose en los abismos helados y sin esperanza de un alba nueva: *Kan warrpen Kren*...

Vemos, pues, como en *Archipiélago* Rojas alterna sus observaciones de una realidad de urgentes exigencias con sus evocaciones y definiciones de los mitos, las leyendas, las fábulas de las razas indígenas. La originalidad del libro está, efectivamente, en esta dualidad interesante, donde alternan la geopolítica y la poesía, la connotación de la vida social de aquella hora en Ushuaia con las invocaciones de la remota y mágica existencia de la Tierra del Fuego, las penalidades de los presos y el exterminio de los indígenas, los planteamientos del progreso necesario de tan lejana región argentina con los ensueños de su fuga a *Konik-Sciön*, la isla que está en el cielo, desde donde, en un epílogo lírico, envía su mensaje.

Allá, entre los celajes de un firmamento benigno, el numen de la patria se le aparece como la vaga silueta de San Martín, asombrado de que el pueblo viva "entre una Constitución de Justicia que se viola y un Himno de Libertad que se profana"... "Si la patria no se detiene en el camino que hoy lleva, podrá seguir acumulando riquezas, inerte ante el extranjero; pero nosotros habremos muerto aquí por segunda vez y para siempre, al apagarse allá en la tierra el fuego sagrado que nosotros encendimos en el corazón de nuestros pueblos... El viento del espíritu no sopla aún, pero soplará desde estas alturas... El ideal triunfará otra vez... Las nuevas progenies se han entregado al lucro y a la molicie, y la raza va decantándose, como sin raíces en su suelo; pero la palabra es divina, y por eso es creadora. Ninguna palabra generosa se pierde cuando realmente brota del corazón."¹⁰⁷

Archipiélago es una relación realista y una epopeya, en unos u otros capítulos. Pero, ante todo, la obra de Ricardo Rojas encierra, como todas las suyas, un simbolismo que marca y define su creación intelectual, desde la lírica hasta la didáctica. La Tierra del Fuego, el fantástico *Onaisín*, con su *Kuanip* heroico, libertador, preceptor y guía, es un emblema de la propia Argentina. Es un desafío y un estímulo para el ánimo, la voluntad, el trabajo, la disciplina de los argentinos. Y en la medida en que aquella región de misterios y pesadumbres,

¹⁰⁷ Págs. 253, 254.

de soledades y expiraciones, se torne en un ámbito de esclarecimiento y confianza, de comunicación y progreso, de convivencia social y germinación, el país todo arribará a sus "destinos", que no llegarán a ser "grandes" sólo por frases retóricas, sino por el ímpetu espiritual y moral del pueblo todo, por la plenitud de su conciencia y su responsabilidad. Únicamente por esa vía un destino nacional llega a ser grande y glorioso. Entonces, la muerte se retrae ante la vida.

“RETABLO ESPAÑOL”

Reivindicación de España

Débase a Ricardo Rojas, en gran parte, la reivindicación de España en el ámbito de la intelectualidad argentina.

Sábase cuál fue, cómo y en qué grado, la ruptura espiritual, después de la política, entre la flamante nación surgida en el Plata y la antigua metrópoli. Apenas constituida la nueva República, entendiéndose que los libros debían completar la acción de los ejércitos en la conquista de la independencia. No bastaba la victoria militar, no era harto anchuroso, ya insalvable, el foso del océano, la bandera celeste y blanca no parecía insignia suficiente acaso para símbolo de la patria joven, la ascensión de la cualidad de súbditos de Fernando VII a la de ciudadanos libres no satisfacía plenamente a todos. El rompimiento debía ser mayor, debía ser total. Ya no se hizo distinción entre el Estado español y el pueblo bajo su yugo, que seguía sufriendo las humillaciones y las penurias de que se habían librado con valor y nobleza los argentinos. No se advertía que el mismo ideal alentaba en las márgenes del Río de la Plata y en las tierras peninsulares, triunfante aquí por la heroicidad civil y militar, por la distancia geográfica y el jaque dado al Rey por las Cortes de Cádiz y los liberales; vencido allá a causa de las intrigas y las armas de la Europa absolutista: la Santa Alianza y los *Cien mil hijos de San Luis*. Era menester que hasta el recuerdo de España se borrara de la

mente de los argentinos y para ello debía comenzarse por hablar en lengua diferente de la castellana.

Conocidas son las ideas de Sarmiento, de Alberdi, de Juan María Gutiérrez, en los primeros términos, acerca de este punto. Todos los vicios españoles heredados por los argentinos, las ideas más retrógradas, los hábitos más repudiables, las más rutinarias locuciones fueron condenados por la admonición de Sarmiento, la ironía de Alberdi, el desdén de Gutiérrez. Todos estos ímpetus de juventud se atenuaron, se olvidaron y hasta se rectificaron decididamente; pero la semilla hispanófoba quedó y cuando se desperdigó a impulso de otros vientos, fueron el entusiasmo por Francia y la copia de los modos y las modas galos quienes borrarón la memoria hispánica, a pesar del brote fugaz de las fiestas del Centenario.

Precisa señalar, pues, la importancia que tuvo el pensamiento de Ricardo Rojas para reaccionar contra el encono o la indiferencia, contra el desconocimiento o el menosprecio con que se miraba de soslayo a España todavía en los años iniciales del siglo actual. Hasta ahora no se ha reparado en esta función de la obra de Rojas, sin duda porque parecía raro, insospechado y hasta absurdo, que el autor de *La Restauración Nacionalista* pudiese contribuir tan decisivamente a recuperar la estimación de España en el concepto y en el sentimiento de los argentinos.

No cumplió ese designio sin alguna vacilación. Muy joven, ya en sus primeros ensayos literarios, Ricardo Rojas volvió los ojos hacia el horizonte hispano. Con una serie de artículos de crítica formó su libro *Alma española*, donde las afirmaciones y las negaciones se suceden, a veces un tanto contradictoriamente. Como está compuesto por trabajos dispares aun cuando los reúna el tema general, no sorprende que falte una rigurosa pauta en el criterio con que está escrito este "ensayo sobre la moderna literatura castellana". Las censuras abundan en él, pero su inspiración no puede ser más elevada, pues —según palabras de su autor— esas páginas estaban destinadas a contribuir a "acercar hombres distantes de una misma habla española". Por lo demás, la dedicatoria era muy elocuente respecto a los propósitos hispanistas de Rojas, fuera de lo común en aquella época en que persistía, según decimos, la animadversión o la indiferencia ante la madre patria. Esa dedicatoria

rezaba así: "A la memoria de los primeros conquistadores de América y a la obra de los nuevos escritores de España". Fundamentalmente deseaba el crítico realizar una colaboración eficaz en el conocimiento de los valores intelectuales hispanos, sin comprometerse con ningún prejuicio, y considerando que era necesario estimar la literatura española, no sólo en la parte antigua sino en la actual, para apreciar mejor nuestra propia literatura. Entre las páginas dedicadas a Benito Pérez Galdós, Salvador Rueda, Gaspar Núñez de Arce, José Echegaray, Joaquín Dicenta, Pompeyo Gener, Pío Baroja, Blasco Ibáñez, etc., podemos destacar las que se refieren a los dos primeros.

Allí se considera al drama *Electra* como "un gran error de Galdós", puntualizándose con exactitud, por cierto, las circunstancias que obtuvieron para la obra un éxito de apoteosis popular y señalando algunos defectos de forma, bien observados; pero desligándola de la creación galdosiana en su concepción. Corroborar, además, algunas de las absurdas afirmaciones de Enrico Ferri en *Los delincuentes en el arte* —afortunadamente pronto caducadas— con las cuales tacha de "degenerados" a los principales personajes del drama de Pérez Galdós. Con cuánto acierto critica, en cambio, a Salvador Rueda, acusando su verbosidad desenfrenada en busca de un sentido original meramente exterior, sus temas de mal gusto, su falta de cultura, su rebusca de tropos y ritmos, su amontonamiento de rimas, su extravío, en fin, de la verdadera poesía.

Para fijar con exactitud conceptos, para conocer en realidad esa "alma española" del título de su volumen juvenil, necesitaba Rojas penetrar en la misma España y, comprendiéndolo así con mucha agudeza, emprendió un viaje a Europa en 1907, para *visitar* diversas capitales —París, Londres y Roma—, pero seguro de *vivir* en la península.

No habrá exageración en decir que el joven poeta de *La Victoria del Hombre* se consubstanció con España durante los meses que habitó en Madrid, en su recorrida por Castilla y Cataluña, por Andalucía y Valencia. Penetró en el espíritu ibérico en grado no alcanzado por ningún otro escritor no nacido en suelo hispano. El misticismo y la heroicidad castellanos, la religiosidad cambiante y los claroscuros espirituales andaluces, la díscola y fecunda laboriosidad catalana, la luminosidad valenciana, las tonalidades parecidas y, sin embargo,

distintas de Galicia y Portugal aparecen tratados por Rojas con hondura y minuciosidad, con imaginación fértil y método serio en su *Retablo Español* (1938). Hasta un tal punto se produjo esa compenetración que este libro parece compuesto por uno de los escritores de la generación del 98. Tan profundamente ahincado está en la historia y la geografía, en la filosofía y la sociología españolas, y aun en el paisaje peninsular.

Pero no se trata sólo de este volumen de la madurez, sino de las mismas páginas de aquellos veinticinco años de Rojas, escritas en Madrid, y vamos a reproducir, por ejemplares, las que dieron final a su conferencia sobre Olegario V. Andrade —“poeta de la América democrática”— en el Ateneo, de la capital, cuya tribuna ocupaba por primera vez un argentino, en 1908.

“No venía a conquistaros, sino a conoceros, y las circunstancias dan a mis palabras premuras de despedida. Al azar de los días sentí volar las horas —o acaso ellas volaron sin que yo las sintiera— embargado en la plática de mis amigos madrileños, o absorto fuera de esta ciudad solar llena de encantos, en el camino mágico de vuestras ciudades históricas. Ya fuese ante Toledo, que expresa mejor que nada esa fatalidad de vuestra historia que trajo a florecer en territorio de España civilizaciones foráneas como esas de romanos y bárbaros y árabes, y que hizo por el contrario florecer vuestra sangre fuera del territorio de España; ya fuese Ávila idealizada por el recuerdo de su Santa, y silenciosa entre sus murallas y torreones, como el cadáver de una mística yacente en su rudo sarcófago de piedra; ya fuese ante Salamanca, cuyos muros dorados por la pátina de los siglos dijérase bañados por un perenne crepúsculo que torna más hermosa y más triste su gloria; ya fuese ante Granada, donde la magnificencia de los palacios moriscos, parece que tomaron los oros y los azules de las bóvedas a los ponientes magníficos de la Vega; ya fuese ante Sevilla, donde en la intimidad de sus calles tortuosas y sus patios floridos creí sentirme de pronto en mi pueblo natal de las selvas de América; o ya fuese ante Burgos, imponente y austera, como la llanura que el brazo del Campeador glorificara, vasta planicie donde si ya no crecen encinares es porque un día los taló la muerte para que el heroísmo plantara

laureles... Fuertes ciudades de Castilla, claras ciudades de Andalucía, vosotros me retuvisteis con un amor de tierra solariega”.

Párrafos de tanta juventud no son inferiores a los de escritores eminentes de Europa o América, Chateaubriand, Gautier, Irving, que habían pasado por la península en el siglo XIX, así como el libro posterior, *Retablo Español* es obra más completa que los volúmenes de Maurice Barrés, de Waldo Frank, de Ilia Ehrenburg.

En 1909, Ricardo Rojas dictó una conferencia, “La España actual”, en la Biblioteca de la Universidad Nacional de La Plata, y en esa exposición ratificó sus devociones tan inteligentes a la tierra de sus mayores. Sin el viaje a Europa, tal vez Rojas no hubiese escrito *La Restauración Nacionalista* y sin su estada en la madre patria acaso no habría concebido *Blasón de Plata* y la propia *Eurindia*. En el segundo de estos libros escribió, ratificando aquella adhesión tan cordial como intelectual: “Vilipendiar a España era, por otra parte, vilipendiarnos a nosotros mismos, puesto que su sangre, su familia, su religión, su espíritu sobrevivirían en nosotros, todo, hasta el idioma en que la mancillamos”. El español —agrega— “tuvo un galeón y navegó sobre varios océanos; tuvo un caballo y galopó sobre él tres continentes; paladín, excedió las empresas de la *Iliada*; peregrino, superó las leyendas de la *Odisea*.”

La Tragedia Hispana

Pero detengámonos especialmente, por todo cuanto significa en la obra de Rojas, en el *Retablo Español*, escrito durante la guerra civil y que es un alto tributo de su admiración y su dolor por España.

“Acaso sea la aflicción de la actual tragedia —dice el autor en la Explicación preliminar— lo que ha avivado mis recuerdos, moviéndome a escribirlos el contraste de aquellos días con los de hoy, y la propia necesidad de entender lo que allá ocurre... Estas páginas mías nacen de un viejo amor, hoy dolorido. No arrojo un leño más a la hoguera; levanto una lámpara de estudio para iluminar lo que el sectarismo y la frivolidad no pueden comprender por sí solos”.

Nadie mejor que él en la Argentina para comprender, efectivamente, la fratricida tragedia española. Una desorientación producida por la ignorancia y un bajo interés motivado por el uso y abuso de privilegios ilegítimos, cubrió, entonces, con una cerrazón a la lucha librada en la península, y en Buenos Aires vióse a gente no vulgar, pretendidamente ilustrada y democrática, alistarse entre los partidarios del fascismo hispano-italo-germano. Cegados por el anticomunismo —negativo como todo *anti*—, los grandes órganos de opinión defendieron a falangistas y carlistas —totalitarismo nuevo y viejo absolutismo— contra las esencias populares de la más antigua y tradicional España y el sistema republicano parlamentario, propio de nuestro país. No tardaron en verse obligados a confesar su error mayúsculo —si bien indirectamente— cuando Hitler y Mussolini desencadenaron la segunda gran guerra y pretendieron dominar al mundo, con lo que la Argentina —y con ella sus prensas clausuradas o amordazadas— hubiera seguido la suerte de los pueblos avasallados. La segunda dictadura que padecimos fue el castigo inevitable. La clarividencia de Ricardo Rojas no podía engañarse sobre los *principios* que se disputaban en la contienda española, y así como empezaba su libro con una declaración de amor y dolor, concluía con otra no menos franca y noble:

“Algunos intelectuales, después de 1898, decían: *España es el problema y Europa la solución*. Pero se equivocaban. Ante lo que ahora ocurre, debemos decir: *España es el problema y España la solución*. Desde América llegue a los combatientes ese mensaje, y las luces de una paz fraternal iluminen serenamente las simbólicas figuras de este *Retablo*, que una devoción duradera talló, si no con arte eximio, con profundo amor”.

Raíz Ibérica

La permanencia de Rojas en España en 1908 no fue visita de turista; fue viaje de peregrino. Es elocuente al respecto que, salvo en Madrid y Barcelona, por obvias razones, buscarse en todas las demás ciudades por donde orientó sus pasos, las tradicionales *casas de huéspedes* o bien las modestas *fondas*, tan-

tas veces lugares de acción de las novelas de Alarcón, Galdós, Pereda, Emilia Pardo Bazán, el P. Coloma. Allí el joven argentino se codeaba con el pueblo anónimo, sabía de sus anhelos, compartía sus hábitos, penetraba en su psicología y completaba con sazonadas observaciones las enseñanzas de los libros. Su conocimiento de los maestros ilustres, don Francisco Giner, don Marcelino Menéndez y Pelayo, don Francisco Rodríguez Marín; su amistad con los escritores jóvenes a la sazón pero ya notorios, como Unamuno y Grandmontagne, Valle-Inclán y Maeztu, se integró con la compañía de periodistas desconocidos, corredores de comercio, bohemios, curas de misa y olla. Fiel a su ya predilecto idealismo, se internó por esa vía en el espíritu español para buscar la raíz de lo ibérico. Y esta es una observación aguda que aparece en toda la obra como un *leit-motiv*.

Así se lo concreta a uno de sus amigos matritenses, durante sabrosa conversación mantenida en un Café de la calle del Príncipe:

“—Tácito, como usted lo sabe, describe a los iberos con este rasgo: *colorati vultus*, caras morenas (mi amigo era moreno). Manlio, diferenciándolos de los corpulentos germanos, afirma que eran enjutos de cuerpo (mi amigo era pequeño). Apianus enseña que usaban el ságum, la capa que de ellos adoptaron los romanos (mi amigo traía puesta su capa). La espatadanzaris de los vascos es una danza ibérica (mi amigo era vizcaíno). Usted sabe también que en la estela de Clunia aparece un hombre luchando con un toro (mi amigo era taurómaco apasionado). Por fin, aquellos españoles de hace tres mil años vivían en grupos voluntariosos, sin confederarse para formar un estado. Mi amigo, que era un anarquista natural, vio en todo lo dicho su retrato...”¹⁰⁸

Rojas pronunció con motivo de celebrarse el cuarto centenario de Camoens una conferencia que tituló “La Paniberia atlántica”. En todas sus indagaciones históricas, sociales y psicológicas encuentra como último sustrato y más elocuente del alma peninsular el factor étnico primigenio, el de los iberos, que entiende perdurable al través de todas las invasiones y a lo largo de todos los siglos. El pueblo, ibero, bravo, indepen-

diente, indomable, con sus caudillos invencibles, desde Indíbil hasta Viriato, con sus ciudades inexpugnables, desde Sagunto hasta Numancia, permanece y se define en cada decisiva hora española. Los mismos españoles se sorprendían que aquel argentino veinteañero pudiese conocer de tal modo lo que Unamuno vendría a denominar, después, la *intrahistoria* de España. El drama político y social de España estuvo siempre —y sigue estando hoy— en el divorcio absoluto entre el pueblo y el Estado. Apenas constituida España como nación con el matrimonio de Isabel de Castilla y Fernando de Aragón, una dinastía extranjera se apoderó del país. Carlos I ya no pensó sino en el Imperio germano-románico; Felipe II, en sostener la fe católica sin otras consideraciones. Luego de la degeneración de los Habsburgos, otra familia real extranjera, la de Borbón, llegó a España para seguir destruyendo las formaciones espirituales y populares de su pueblo, desde los fueros que guardaban sus derechos e idiosincrasias regionales hasta la costumbre de llevar ancho sombrero y capa airosa, desde la batalla de Villalar hasta el motín de Squilache.

Estado y pueblo

Esta ruptura entre Estado y pueblo la había observado ya Rojas en 1908 y no treinta años después cuando escribió su *Retablo*, época en que ese concepto era relevante desde hacía largo tiempo. Al referirse a la situación geográfica y al destino histórico de España, Rojas escribe:

A España “le falta adaptar su población a un Estado viviente y su Estado a su forma geográfica... España no ha podido hasta ahora constituirse como una nación coherente en la plenitud de su ser y de su organización política, porque han estado desgarrándola sus diversidades regionales, favorecidas por su propia salida al mar... Lo peor de todo esto es que España ha pasado casi toda su historia defendiéndose de las invasiones que otros pueblos traíanle desde el mar por rivalidades o codicias. Las dominaciones que en territorio español fundaron los romanos y los árabes pasaron como pasan todas las conquistas armadas, pero fueron largas y durante siglos estuvieron allí ahogando los gérmenes de una genuina creación

ibérica. Luego entraron los invasores germánicos, los godos, los suevos, los vándalos, también con su rapiña y opresión militar. Más tarde vinieron esas dinastías extranjeras de los Habsburgos y los Borbones, que llevaron a España a aventuras en Italia y en Flandes, o que la hicieron teatro de guerras infames, como la de las Comunidades, con Carlos V, y las de Sucesión, con Felipe V; hechos todos funestos para el genio ibérico, y que son episodios de la avilantez europea en suelo español. Así también entraron a disputar sus intrigas dinásticas o bien intereses mercantiles, Inglaterra y Francia en el siglo xix, como ahora, en el xx, Inglaterra y Francia se enredan en las disputas de Alemania y de Italia, que hacen a España teatro de sus propios intereses. De tan repetidas calamidades nunca fue causante ni beneficiario el pueblo español. . . La vecindad de Europa y de África le ha sido fatal. . . Acaso pueda decirse que la auténtica historia del pueblo español no ha comenzado aún. Lo que se enseña como historia de España es esa calamidad reiterada de sus invasores armados o pacíficos. Ahí está Gibraltar, ahí está Marruecos, ahí está la invasión fascista. No sé si la experiencia de la guerra actual muestre a España la verdad que enuncio para incitarla a darse una organización fundada en su pueblo y en su configuración territorial'.¹⁰⁹

Un cuarto de siglo después de la caída de la República bajo las bombas de los aviones alemanes y la metralla de los tanques italianos, España sigue bajo un despótico régimen autoritario, unipersonal, ayudado económicamente por otros invasores —los Estados Unidos— y sin más salida, al parecer, que la de una probable restauración de los fatídicos Borbones. . .

Ricardo Rojas no se desorientó ni un momento ante la catástrofe española, como se había desorientado Unamuno.¹¹⁰ Su dolorosa preocupación por aquellos sucesos trágicos es uno de los *motivos* más graves de su obra. "Asombra que guerreros venidos de Roma, África y Alemania estén hoy sitiando a

¹⁰⁹ Págs. 173, 174, 175.

¹¹⁰ Llevado por su prurito de oposición a todo. . . "contra esto y aquello", Unamuno apoyó, en julio de 1936, a los falangistas, carlistas y militaristas españoles, hasta que en octubre, ante el "¡Viva la muerte!" y el "¡Muera la inteligencia!" de Millán-Astray, clamó: "Venceréis, pero no convenceréis".

Madrid." Evoca a Madrid bombardeada, a la Ciudad Universitaria arrasada. Los progresos alcanzados por el pueblo hispano "están siendo destruidos en la guerra de nuestros días con la colaboración de naciones tan *progresistas* que parecen desear para España la suerte de un Marruecos cristiano". Las frases de condenación para las invasiones se renuevan y, naturalmente, como no es un sectario, se horroriza lo mismo ante el fusilamiento de Federico García Lorca que ante el de Ramiro de Maeztu.

Jamás entendió Rojas que hubiera extranjería entre argentinos y españoles, y aquí lo afirma. "A los españoles residentes en nuestro país nunca los consideré extranjeros aquí, como yo no fui en España considerado extranjero." Cuando estaba cenando en la fonda burgalesa, hablaba de América; y "declaré —agrega— mi amor a España, con lo que se emocionaron" sus comensales. Quiere rebautizarse en el río Arlanzón y mojando los dedos en sus aguas se signó la frente bajo el Sol de Castilla. Y desde lo espiritualmente más alto hasta lo sentimentalmente más cotidiano, Rojas fue en España —y lo fue siempre, en verdad— un español esencial. "En tal camaradería, la dulce holganza madrileña llegó a poseerme y no quise defenderme de ella porque vi que esa experiencia mostrábame insospechables horizontes de lo español." Por ello, los tertulianos del *Café El Gato Negro* le "hicieron —*amoris causa*— miembro de número de aquella trashumante academia, nacida del mantillo racial como planta indígena y lozana". En permanente busca del genio popular, "comprendí el valor del hombre español por sobre las cosas materiales que lo rodean, y comprendí que no estaba en tierra extraña". Expone él, sin embargo, estas o aquellas censuras y recuerda que, en buena parte, las críticas exacerbadas de los grandes argentinos a España estuvieron formuladas con el mismo carácter y, por supuesto, la misma lengua de las de Joaquín Costa y Unamuno a la propia España. (Podemos agregar a Pi y Margall y a Giner de los Ríos, entre otros muchos denunciadores de los errores y horrores del Estado español.) Y especifica que "Sarmiento critica a España en un lenguaje castizo y con un dejo de amor exasperado".¹¹¹

¹¹¹ Págs. 22, 34, 37, 258, 22, 34, 27, 257.

La lengua castellana

La cuestión del idioma aparece, asimismo, con mucha frecuencia en el libro de Rojas, y esto nos interesa especialmente.

El autor entabla conversación con unas mujerucas de Ávila porque le gusta oír el habla de la propia Santa Teresa en aquellos labios campesinos. Es el lenguaje de Castilla, y castellano debe denominarse por eso. "Yo he mantenido ese nombre durante años en mi cátedra y en mis libros, porque él nos remonta a la Castilla originaria. Además de ser región que no puede despertar recelos políticos entre las diferentes nacionalidades que con igual derecho poseen el idioma común, es Castilla la que, por misterio materno, lo habla mejor, como me lo revelaron aquellas tres aldeanas de Arenas de San Pedro, que sin duda ignoraban reglas de sintaxis y fonética." Y añade: "Aunque ciertos puristas se afligen por la suerte del castellano en América, yo encuentro que nuestro idioma resulta mucho más estropeado en España, si notamos las maneras de catalanes, gallegos, andaluces y vascos. Para todos ellos, el castellano es lengua aprendida o que les llega de afuera por expansión política. Una ínfima región de la península, Castilla, y un núcleo pequeño de sus habitantes, los castellanos, son los que pueden reclamar el magisterio o el mayorazgo de nuestro idioma. El nombre de castellano, por mí preferido, así se lo reconoce, sin que esto importe cristalizar en molde fijo la sintaxis, el léxico o la pronunciación. Tiempos y gentes nuevas tienen también derecho a su propia expresión; pero a fin de no caer en la barbarie, se ha de adoptar esa norma de origen. En Castilla nacieron los grandes maestros: Garcilaso, Rojas, Cervantes, Quevedo, Lope, Calderón. Castilla es la cuna del castellano." Los regionalismos tienen su lugar. "Los puristas que intentan corregir la prosodia americana, según su canon teórico, primero corrijanla en Sevilla, si es que pueden..." "El habla de Castilla adquirió en Andalucía peculiares giros, voces y modas prosódicos; pero la literatura culta se desentendía de esa lengua oral, la misma que venía a América más suelta, después de haber pasado por bocas andaluzas"... "La cuestión del idioma, finalmente, es la que más nos atañe, porque es la única

de interés práctica, actualmente y en lo futuro. Los otros tópicos pertenecen al pasado y a la ciencia histórica. En cambio, la lengua castellana está viva en América: es la lengua de los descendientes de españoles, pero también la hablan los indios y los hijos de la inmigración cosmopolita. Es el idioma nacional de nuestras leyes, de nuestras escuelas, de nuestra prensa, de nuestros negocios y nuestra literatura. El acuerdo entre España y América sobre este problema vivo no se ha producido aún. Subsisten, de uno y otro lado, prejuicios políticos y errores de técnica que es menester superar. La lengua común es el órgano natural de nuestro entendimiento, y resulta absurdo que no hayamos comenzado por entendernos en cuanto a ella concierne.”¹¹²

Ricardo Rojas insistía, pues, en un problema superado en parte treinta años después, pero que todavía enciende diferencias y resquemores, y que tiene algunos aspectos como —entre nosotros, el del *tú* y el *vos*— que mueven a estudios y polémicas. En su libro, Rojas prestó atención a las aportaciones, nuevas entonces, de la escuela de filología moderna dirigida por Menéndez Pidal. Y no debe olvidarse que, cuando fue decano de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires se dirigió a aquellas autoridades del idioma para la organización del instituto filológico, “no por prurito hispanizante, sino por conciencia científica y por necesidad de cooperación de todos los que hablamos castellano cuando queremos conocer nuestra lengua en su enorme amplitud.”¹¹³

Comunidad hispano-argentina

Ricardo Rojas insistió siempre en el concepto de la comunidad espiritual y material de la Argentina y España. “Los americanos necesitamos entenderla, porque su historia es parte de la nuestra. La caída o el ascenso de los valores españoles en la política del mundo interesa a nuestro propio destino.” Vemos demostrada permanentemente esta verdad. Necesítase leer con detenimiento la historia de España para comprenderlo bien. Precisa recordar a Mandonio, príncipe ibero, vencedor

¹¹² Págs. 86, 88, 117, 125, 273,

¹¹³ Pág. 96,

repetidamente de las legiones romanas hasta que traicionado y vencido muere en la cruz, atormentado como Túpac-Amaru; las luchas de los villanos contra los señores de horca y cuchillo en la Edad Media; la epopeya de la Reconquista; los combates de las comunidades tradicionales contra el despotismo extranjero en el Renacimiento; la batalla espiritual de los ilustrados contra los serviles del oscurantismo en el siglo XVIII; la guerra de los alcaldes y de las juntas populares contra los invasores napoleónicos; las Cortes de 1812 proclamando la Constitución más liberal de toda Europa; los pronunciamientos de Antonio Quiroga y Rafael del Riego para mantener la Carta liberal; las pugnas entre los *negros* o constitucionalistas y los *blancos* o absolutistas; las contiendas civiles de isabelinos y carlistas, y de monárquicos y republicanos, hasta llegar a la última conflagración entre la República y la Reacción. . . Es necesario, sí, rememorar todos estos episodios para comprobar que tienen un mayor paralelismo en nuestra historia, desde la época de la Colonia y el Virreinato hasta los movimientos militares de fecha no lejana, pasando por las guerras intestinas, las expediciones militares contra Rosas, los debates de la Organización, las revoluciones de fines del siglo pasado y comienzos del presente. No es que las coincidencias guardasen, por supuesto, un orden estrictamente cronológico, sino que los sucesos venían a corresponderse, en cierto modo, y que en “la batalla entre la Filosofía y la Tiranía” —según frase de Byron— los ideales se defendieron con parecido fervor e idéntico sentido en una y otra orilla del Atlántico.

“Aunque nuestras historias del lugar común —escribe Rojas— digan que vienen de la Revolución Francesa, el *constitucionalismo* y el *liberalismo* sudamericanos, parece evidente que éstos nacen de España, en las Cortes de Cádiz.” Por eso, Pueyrredón, Rondeau y Rivadavia enviaron repetidas sumas de dinero a los revolucionarios españoles, deseosos de verlos triunfar allí con el mismo ideal vencedor en el Plata. Mitre, en su *Historia de Belgrano*, apunta sobre tales acontecimientos: “El 1º de enero de 1820, dio Riego el grito que lo ha inmortalizado, proclamando al frente de las banderas la Constitución española del año XII, abriendo para su patria la era de la libertad, a la vez que cerraba por el hecho la guerra de América con su antigua metrópoli”.

También Manuel Bilbao, en su *Historia de Rosas*, capítulo III, afirma a pesar de sus ofuscaciones ante la monarquía española que confunde con el pueblo: "Rivadavia proyectó en 1823 auxiliar a España con 20 millones de pesos fuertes... Ese auxilio no era al rey, era a los revolucionarios que habían depuesto al monarca y salvado a la América de una nueva invasión".

No nos engañemos, por tanto, como no se engañó Rojas en su juventud ni en su madurez respecto a la relación íntima de la Argentina y España. Él, que sentíase tan americano, lo repitió constantemente: "Dentro de mi América está indeleblemente inscripto, junto con lo indígena, lo español."¹¹⁴

Cervantes, poeta

Dos figuras insignes destácanse del *Retablo*: Cervantes y Teresa de Ávila. Ya antes de escribir este libro habían requerido atención concentrada de Ricardo Rojas en lecturas, ensayos, cursos o conferencias. Su concepción idealista de la Historia, su sentido filosófico humanista, su sagacidad para desenmarañar los mitos, su imaginación para concretar en símbolos, sus descubrimientos en lo etnográfico y en lo social, su culto por el genio en el anonimato popular y en la obra señera del individuo predestinado, todo ello debía llevarle a distinguir, en sus estudios españoles, estas dos personalidades ingentes, cada una a su manera, de la raza hispánica.

En la Universidad Nacional de La Plata había desarrollado Rojas un curso sobre Miguel de Cervantes, el año 1916, el primero consagrado íntegramente en una Facultad argentina al inventor de *Don Quijote*. Deseó rebatir el desprecio en que le tuvieron como poeta sus coetáneos y en que le tiene la posteridad, y así coleccionó todas las poesías, líricas y dramáticas escritas por el autor de *Viaje del Parnaso*.¹¹⁵ Era un noble rasgo quijotesco... Porque Rojas arremetía lanza en ristre contra quienes han centrado siempre su comentario en las andanzas del Caballero de la Triste Figura y acumulado su erudición en torno al lenguaje y otros temas formales, para olvidar

¹¹⁴ Pág. 308.

¹¹⁵ También obtuvo Cervantes elogios de sus coetáneos.

todo el resto de la creación cervantina y especialmente la poética y teatral. Desde luego, entiende que Alonso Quijano es un héroe típicamente español, muy distinto de los grecolatinos, de los francos y los germánicos, y que sus ingeniosas aventuras crean la novela de que surge el género en todo el mundo. Pero le atraen los poemas líricos, a los que encuentra inspirados y bien cernidos. Uno de los que le encantan es el que se refiere a la gitanilla, el soneto famoso:

*Cuando Preciosa el panderete toca
Y hiere con su son los aires vanos,
Perlas son que derrama con las manos,
Flores son que despide de su boca...*

Rojas entiende —como el propio maestro de Cervantes, López de Hoyos— que el genial escritor fue un poeta nato.¹¹⁶ Ya en los primeros versos conocidos, la elegía a la muerte de la reina Isabel de Valois, Hoyos señala un “elegante estilo” y “cosas dignas de memoria”. No estuvo muy convencido de ello durante toda su vida el autor de las *Novelas ejemplares*, aun cuando es evidente que de ello se lamentaba y que puso en sus poesías un orgullo herido por las censuras que despertaron entre los ingenios más insignes de la Corte. Él se “afanaba” por demostrar “lo poco que tenía de poeta” —según viene a confesar. Para Ricardo Rojas no fue *poco*, sino *mucho*. Asegura que, en vista de las dudosas referencias existentes acerca de la vida de Cervantes entre 1547 y 1568, la verdadera biografía del genio español principia con aquellos tristes versos:

*¿A quién irá mi doloroso canto
O en cuya oreja sonará su acento
Que no deshaga el corazón en llanto?*

No le falta razón, en cierto modo, pero también anotaremos que, para algunas *orejas*, aquella y otras muchas poesías del *Viajero al Parnaso* carecen de armonía y de ritmo... El efluvio esencial de Cervantes corría por otra vena, no la lírica

¹¹⁶ Juzga su prosa rimada como prueba de una cerebración musical. No opinaba así Lope de Vega, para quien “no hay poeta tan malo como Cervantes”, según carta fechada en 1604.

e imaginativa, a nuestro parecer, sino la muy vital y real que late en los pulsos juguetones de Rinconete y Cortadillo, por ejemplo. Muy cierto es que el gran Manco gustó de alguna inclinación a lo épico, a lo elegíaco, a lo bucólico, mas puede sospecharse que no siempre fue sincera esa postura y que lo espontáneo en él era un anhelo de vida, un fervor de la fortuna, un goce de la alegría que las adversidades del mundo empeñabanse en negarle con excesiva frecuencia. Sus lecturas de Virgilio y Horacio no debieron entusiasmarle demasiado, algo más le agradarían las de Luciano y Marcial; pero sus devociones estaban, sin duda, por Sannazaro, Boccaccio y Ariosto, y muy probablemente —aunque no suelen citarlo sus biógrafos— por el Berni y el Pulci, porque el reflejo del *Morgante Maggiore* es notorio en *El Quijote*. En el mismo Quijote dice su autor que “el poeta nace” y, en el fondo, sabía él muy bien que no había nacido poeta.

No importa esto para reconocer la poesía substancial que palpita en casi toda la creación de Miguel de Cervantes, y para celebrar que Rojas destacase de ella una parte poco estudiada por los cervantistas. Anotaba allí que desde “sus ensayos juveniles, Cervantes no dejó de versificar. Ni las aventuras de Italia, ni los padecimientos de Argel, ni las inopias, menesteres y prisiones en Andalucía, cuando volvió del cautiverio, jamás lo apartaron de su primitiva afición”. Desde luego, tales desdichas no podían enmudecer a un poeta. Muy por lo contrario, el riesgo y la pena, el destierro y la prisión, el hambre y las penurias fueron siempre *temas* de la poesía universal. El propio Ricardo Rojas compuso su mejor poema en el confinamiento de la Tierra del Fuego.

“La conciencia del verso debió nacerle como función espontánea del talento nativo, lo cual es otro rasgo psicológico de verdadero poeta.” Aquí podríamos ver un rasgo autobiográfico del escritor argentino, que, al exaltar el numen lírico de Cervantes, defiende su mismo estro de las oposiciones encontradas. El ilustre español escribió en verso desde Argel su dudosa *Epístola a Mateo Vázquez*, pero no porque tal forma fuese imprescindible para su expresión, sino porque era un modo de llamar la atención hacia las penalidades de un hombre merecedor de ser rescatado; en aquella misiva poética, Cervantes sugiere al Monarca la conquista de la tierra africana.

Con relativa aproximación naturalmente recordaremos que en *El Albatros* —y en *Archipiélago*, además— Rojas invita al gobierno de Buenos Aires a ocuparse de la Patagonia y de las islas australes. Obras de cautiverio las tres.

Con todo, no puede desconocerse totalmente la calidad poética de Miguel de Cervantes como poeta lírico, y el autor se asombraba con razón de que no se hubiera cumplido un “estudio serio” de las obras versificadas. Su aportación muy noble y la edición de los poemas líricos venían a llenar este vacío, y de ello debe dejarse buena constancia. “Cuestión igualmente grave en lo que a Cervantes se refiere —dice Rojas al iniciar su trabajo—, porque estos versos han sido hasta hoy generalmente menospreciados, y circulan acerca de ellos, entre cervantistas de nota, los más crasos errores de información y de opinión, como he de probarlo en este ensayo.” Digamos para no alargar más estas consideraciones que ya en su colección de las poesías líricas cervantinas había demostrado, en buena parte, con sus quince mil versos más o menos, la facilidad y la constancia del autor de *La Galatea* para cumplir una labor de este género, donde si bien “son más los versos malos que los buenos” no deja de haber algunos “centenares excelentes”. Con ellos basta para probar que Cervantes poseyó “el don del ritmo”, su “abundante vena” y la facilidad para la rima. Agregaba Rojas que las alusiones propias a la carencia de un don poético están impregnadas de ironía y con ellas contestaba a las burlas de sus contemporáneos más adversos.

Mucha verdad es que Miguel de Cervantes sobresalió en cuanto se relaciona con el alma popular.

*Bailan las gitanas,
Míralas el Rey:
La Reina con celos,
Mándalas prender.*

Y es muy cierto que Cervantes fue el primero en recoger, entre los poetas españoles, la gracia y el donaire de Andalucía. A Rojas le gusta, asimismo, el teatro popular del autor de los *Entremeses* —afirmaremos que son su obra maestra teatral—; pero lo que exalta en sus estudios cervantinos es la *Numancia*, como fundación de la tragedia española. Ha visto a Miguel

de Cervantes, también, como un arquetipo ibero. "La vida de Cervantes —apunta en el *Retablo*— en el siglo de Felipe II es la de un ibero sin rango oficial en el estado exótico, mientras su Quijote es el mito de su propio subjetivismo alucinado, evasión del genio ibérico en la aventura individual." Recuerda el heroísmo de la ciudad que sólo entregóse mortuoria a las legiones de Escipión, y anota que no fue la única señalada por ese valor asombroso. "Sagunto, Astapa, Cástulo, Illiturgi, Ossigi resistieron del mismo modo." Rojas admira a la *Numancia* como una culminación de la genialidad dramática cervantina, y le halla paralelo en *Los Persas*, de Esquilo. Podríamos aceptarlo en cuanto a la concepción y al sentido de independencia que iberos y helenos defendieron ante romanos y medos, mas no en lo que respecta a la majestad del arte, a la potencia del verso, al *climax* trágico logrado por el poeta hispano y el poeta griego.

Lo que más importa en todos los trabajos dedicados a Cervantes por Ricardo Rojas es su visión original. Su concepto de que *El Quijote* no es obra contra el ideal de la caballería andante ni, por su ironía, obra a favor del sentido paladinesco de la existencia noble, sino expresión de una forma personal, cervantina, de la idealización caballeresca. Para Ricardo Rojas, la lanza de Don Quijote es el símbolo del idealismo de la civilización moderna así como la lanza de Minerva es el emblema del idealismo de la civilización antigua. El arma del Manchego apunta enajenadamente contra los monstruos que ensombrecen y avasallan la humana aventura, luego de que el arma de la Diosa del genio había señalado el cenit de la sabiduría humana. Ambas se levantan hacia el supremo anhelo espiritual del hombre.

“ENSAYO DE CRÍTICA HISTÓRICA”

Gran proyecto de San Martín

La historia argentina fue, sin duda, una de las pasiones literarias de Ricardo Rojas. Ya se sabe hasta qué grado basó en ella sus ideas para concebir y redactar sus libros fundamentales sobre la Nación y el pueblo. Naturalmente, la historia argentina forma parte de la historia universal y hacia ella dirigió frecuentemente sus miradas nuestro autor, en primer término hacia aquellos puntos en que el país representó un papel en el concierto de las repúblicas hispanoamericanas. Su *Ensayo de Crítica Histórica sobre episodios de la vida internacional argentina* (1951) trata asuntos relacionados con este último tema, inicialmente, para pasar, después, a enfocar aspectos de orden universal.

El volumen reúne, así, varios trabajos que nos conviene examinar a esta altura de nuestra *revisión* de la poligrafía de Rojas. Antes de unirse en el libro constituyeron artículos o conferencias publicados o dictados en diversas ocasiones con motivos diferentes; pero alineados ahí sirven para definir no escasos conceptos del maestro, que ayudan a esclarecer su personalidad y su obra de pensador.

El primero de dichos ensayos, “San Martín y el Congreso de Panamá” complementa, en cierta forma, su biografía *El Santo de la Espada*. Ricardo Rojas se propone establecer los antecedentes argentinos relacionados con aquella asamblea americana, que se ha tenido de modo absoluto como una iniciativa de Simón Bolívar. Para ello se remonta a las manifestaciones de Mariano Moreno, recogidas entre sus escritos póstumos, con el título *Miras del Congreso*. “No hay, pues, inconveniente —decía el prócer revolucionario —en que reunidas

aquellas provincias, a quienes la antigüedad de íntimas relaciones ha hecho inseparables, traten por sí solas de su constitución. Nada tendría de irregular que todos los pueblos de América concurriesen a ejecutar de común acuerdo la grande obra que nuestras provincias meditan para sí mismas." Moreno consideraba, no obstante, que las dificultades eran ingentes, en primer lugar por las enormes distancias, la incomunicación, el retraso por meses de las noticias que se originasen en las sesiones de la referida reunión. Es evidente que el autor de la *Representación de los Hacendados* temía que el movimiento emancipador argentino sufriese en la acción inmediata las consecuencias de una utópica idea —aún hoy lo es, a pesar de la comunidad de intereses económicos— relativa a la federación de las flamantes y todavía desorganizadas naciones americanas.

Sin embargo, esa idea estaba latente en los hombres de la revolución argentina, aun cuando fuese contemplada con una larga perspectiva futura. Bernardo Monteagudo también la expresa en su "*Proyecto para los Estados Unidos del Sur*", en 1813, si bien no queda allí concretada, porque parecía compartir algunas de las reservas de Moreno. Dada su estrecha vinculación con Monteagudo, natural es que el general San Martín no fuera ajeno a esta concepción federativa de la América meridional, comenzando por un acuerdo entre el Perú y Colombia, esbozado en el "Tratado adicional" de 1822, que prolongaba, en aspiración de paz y progreso, la unión llevada a la práctica por él mismo entre la Argentina, Chile y Perú. En Guayaquil, San Martín insistió en esa iniciativa. Monteagudo no cesaría en sus imaginaciones sobre el punto, pues un año después escribió su *Ensayo de una federación general de estados hispanoamericanos y Plan para su organización*. Teóricamente, era un paso decisivo y así lo reconoció Bolívar: "Es un gran pensamiento el de usted, y muy propio para alejar el fastidio de una cruel inacción, el convidar a los pueblos de América a reunir un congreso federal". Pero el Congreso continuaba siendo una utopía. Y cuando, en 1826, se constituyó, por fin, en Panamá el previsible fracaso confirmóse. Desde luego, la Argentina no estuvo representada en él, pues las circunstancias —y las distancias mismas— no lo permitieron. Pero una cosa era la idea básica de la federación y otra las posibilidades que existían en aquella época para realizarla.

Rojas demuestra que la conveniencia de un entendimiento preliminar entre los pueblos americanos estaba en la conciencia argentina desde los primeros días de la emancipación.

El ideal de la libertad presidía ese pensamiento. Y el ideal de fundar una concordancia sobre esa aspiración liberal se extendía, no ya a las naciones surgidas de los antiguos virreinos, sino a España misma. Moreno había invitado a los españoles adversarios de Fernando VII a venir al Plata, para unirse aquí a los partidarios de la República democrática en contra del reino absolutista. San Martín aspiraba a más: a llevar la misma libertad hasta las costas hispanas. Tenía un plan bosquejado para esa expedición: Si en lugar de la ruptura, hubiérase concertado en Guayaquil un acuerdo entre los dos libertadores; si el tratado entre Perú y Colombia hubiera completado y fortalecido la unidad militar de la Argentina, Chile y Perú; si las discordias o ambiciones no hubiesen torcido el curso de los acontecimientos revolucionarios en toda América del Sur, esa cruzada liberal a la península hubiera sido factible con un resultado probablemente victorioso, considerando el fervor rebelde de tantos españoles de la época, presente ya en la Constitución de Cádiz, de 1812.

La expedición debía comenzar con el crucero de las fragatas "Prueba" y "Venganza" y la goleta "Macedonia", según la carta de San Martín a O'Higgins fechada en Lima el 26 de junio de 1822. Esa acción seguiría a la de los corsarios. "¿Qué dirán en España —escribía el Libertador a Guido— al ver las fuerzas americanas sobre el gran departamento de Cádiz?" Debemos pensar que hombres como los generales Quiroga y Riego, pronunciados en Cabezas de San Juan para dar libertad a los españoles y no concurrir a quitársela a los criollos, participarían de esa alianza soñada por San Martín. En la entrevista de éste con La Serna en Punchauca se esbozó —ya lo hemos visto— ese entendimiento entre liberales americanos y españoles. La imaginación se desborda al concebir una anficiónía de los pueblos hispanoamericanos organizada en el tercer decenio del siglo XIX. La historia hubiera cambiado su curso...

El glorioso sable corvo

El segundo ensayo del volumen se titula "Rosas y la independencia americana", y su propósito principal es explicar el

motivo de la donación de su sable por San Martín al tirano argentino. Analiza Ricardo Rojas la política internacional del Restaurador inclinada a la violencia contra los países limítrofes por causas diversas y muy especialmente por ser refugios de los expatriados argentinos. "Durante veinte años la Argentina careció de paz."¹¹⁷ Luego examina la conducta de Rosas frente a Inglaterra y Francia, enérgica en un principio para defender la soberanía del país, mas de evidente connivencia desde 1848, sobre todo con los ingleses, como lo demostró en su huida y su residencia en Southampton. La diplomacia británica trató de evitar la hostilidad brasileña contra el déspota argentino, según lo prueban especialmente las cartas de Mr. Southern, ministro ante la corte de Río de Janeiro.

Es seguro que si hubiese conocido San Martín esos entretelones diplomáticos, su sable no habría ido a parar a las manos de Rosas. El *corvo* ha sido, desde entonces, un símbolo en las campañas de reivindicación rosista —y los repetidos robos del arma, violando el Museo, alargan la intención— para demostrar una imposible identidad ideológica entre el Libertador legítimo y el falso Restaurador. Rojas advierte certeramente que el rosismo acogió alborozado los movimientos fascista y nazi, e intentó imitarlos en la Argentina. El arma de San Martín, no debe ser objeto de discordia, sino de veneración para los argentinos. Como se ve, el libro adelanta una admonición a los actuales ladrones de la gloriosa reliquia.

Política internacional de Yrigoyen

El tercer ensayo, "Yrigoyen y la guerra mundial", comprende una documentación sobre la política internacional del país durante la primera administración del mencionado presidente, y una definición de las propias ideas del autor. Ante todo, recuérdase que la neutralidad fue una posición determinada por el gobierno conservador de Victorino de la Plaza, conservada por Yrigoyen de acuerdo con las normas legales que regían el caso desde la Convención de La Haya, en 1908. Agrégase, luego, que la actitud argentina fue inquietada por la acción de Alemania en su guerra submarina de bloqueo, apresando a los buques nacionales "Presidente Mitre" y "Curru-

¹¹⁷ *Ensayo*, Buenos Aires, 1951, pág. 71.

malan", lo que determinó la primera protesta del gobierno de Buenos Aires, aun bajo el mandato de aquel presidente; y, después, bajo el de Yrigoyen, la aún más enérgica por el hundimiento del "Monte Protegido" y de "El Toro", que hicieron indispensable la expulsión del ministro germano, Conde Luxemburg, en 1917.

Demuestra Rojas la adhesión personal de Yrigoyen a los aliados, comenzando por la frase: "La causa de Bélgica es en los momentos actuales la causa de la independencia y del derecho de las naciones; y la humanidad quedaría herida en sus sentimientos más profundos si los principios de justicia en que descansa no fueran perennes y sagrados". Declara Rojas asimismo que Yrigoyen no fue neutral, pero incurre en algunas paradojas y en ciertos sofismas para afirmar que la palabra *neutralista* no tiene sentido y que el Presidente no lo era. Mas lo cierto es que la Argentina no intervino en la guerra y si bien favoreció a los aliados con su comercio, evitó la ruptura de relaciones con el Imperio alemán.

Las manifestaciones populares, una notoria mayoría del pueblo argentino, deseaba esta ruptura, y Ricardo Rojas participó de esas reuniones con voz elocuente. Él mismo transcribe sus palabras pronunciadas en el mítin del Frontón. No deseaba, por cierto, la guerra, pero advertía que era preciso prepararse para ella, si continuaban los ataques germanos. "Creemos que después de la nota inamistosa por la cual comunicó Alemania que hundiría nuestros barcos, nuestra bandera, nuestros compatriotas, nuestros cargamentos, si se hacían a la mar, aunque fuese con rumbo a puertos neutrales, y después de la ejecución de tan brutal amenaza, no cabe sino interrumpir las relaciones diplomáticas y posesionarse de sus barcos internados en nuestros puertos, como indemnización o garantía de los hundimientos que se realicen." Antes de una declaración de guerra era preciso limpiar "el país de los peligros del espionaje o conspiración que ha organizado aquí la previsión germánica"; y concertar un acuerdo panamericano, añadía en ese mismo y en otros discursos. En *Los Modernos* había escrito, por otra parte: "Yo fui un militante contra Guillermo de Alemania en los debates públicos de la neutralidad argentina".¹¹⁸ El trabajo

¹¹⁸ *Historia de la Literatura Argentina*, "Los Modernos", 2ª edic., pág. 511.

La guerra de las naciones, escrito en 1914, rubrica toda esta posición militante de Ricardo Rojas.

La ONU y la UCR

Hay algo más que una revisión de la política internacional de Hipólito Yrigoyen en este ensayo. Diríamos que a esta altura de los acontecimientos (1951), Rojas examina en el capítulo "Reflexiones actuales" el estado de cosas en el país y en el mundo relacionado con aquella materia. Analiza la Carta de las Naciones Unidas y puntualiza sus coincidencias con las instrucciones de Yrigoyen a la representación argentina en Ginebra, en 1920, y en el discurso pronunciado por el Primer Mandatario en el banquete ofrecido al presidente Hoover, en 1928. Basado en esos principios, entiende que la política internacional de la Unión Cívica Radical debe ser dictada por un concepto democrático, enfrentado a la posición del Gobierno nacional de esa época, contrario a los derechos del hombre. Había que pugnar porque el país estuviese de acuerdo con la Carta y el Acta de Chapultepec.

También analiza el autor el Pacto de Río de Janeiro, de 1947, que entraña un compromiso integral de las naciones americanas, de ningún modo distante de la orientación de las Naciones Unidas. A este respecto observa las circunstancias que imperan en nuestra América, y señala que las protestas "por la tiranía rusa y el trabajo esclavizado en el régimen de los Soviets" debieran unirse a otras protestas por que "en América existen, de hecho, diferencias de raza y que gran parte de los ciudadanos se ven privados de los llamados Derechos del Hombre, como ocurre bajo los gobiernos totalitarios o despóticos".¹¹⁹ Pero esta imparcialidad no tiende a establecer una *tercera posición*, "en primer lugar —dice—, porque nadie podrá definir lealmente las otras dos, y porque la crisis se perfila con realidades implacables que obligan a tomar partido".

La situación mundial ha cambiado y "por primera vez flamea la bandera de la ONU, que acoge a más de cincuenta naciones". "Ante esas definiciones, la República Argentina, como parte del Nuevo Mundo, debe comprender que está naciendo un mundo nuevo en la historia humana y en la geo-

¹¹⁹ *Ensayo*, 178.

política de América. Ante esas implacables realidades debemos, los argentinos, rehacer nuestra mentalidad. Ya no es posible seguir interpretando la vida internacional con las medidas del pasado y con las rutinas de los pueblos sin historia." Y añade: "Confirmemos la fe del pueblo argentino en una comunidad hispanoamericana, cuya conciencia histórica es necesaria al equilibrio del interamericanismo enunciado en Chapultepec, como asimismo lo es para los fines universales enunciados en la Carta de la ONU. Cuando decimos en castellano *Nuestra América*, nos adscribimos a una tradición cultural que tuvo ya su expresión militante desde los días del General San Martín y de la emancipación sudamericana. Ese espíritu nunca fue de aislamiento cobarde ni de egoísmo lucrativo. La UCR debe continuar aquella gloriosa tradición".¹²⁰

"Soy pacifista... Soy liberal y hombre de pensamiento libre. Soy radical y hombre que ama a su Partido en cuanto es instrumento de liberación." Recuerda la crisis de 1930 y su lealtad a la causa desde hacía veinte años. "Creo, como lo enseñó Yrigoyen, que la UCR no nació para ser una empresa electoral de minorías, sino una misión cívica destinada a purificar la conciencia política argentina. Aspiro a que la UCR sea útil a la Argentina de hoy para que la Argentina pueda ser útil a la América de mañana."

Ricardo Rojas diseñaba, así, su posición personal dentro del radicalismo, sus ideas acerca del futuro del Partido más allá de los límites electoralistas, y, muy especialmente, su concepción de una política internacional basada en la fidelidad a los principios sustentados por las Naciones Unidas y la Organización de Estados Americanos. Ninguna división del mundo ni con rígidas fronteras ideológicas ni con estúpidos prejuicios raciales. Comprensión y fraternidad humana o destrucción universal. Estaba, pues, en la línea de los mejores estadistas, anticipándose a la sazón (1951) a las actitudes de un Kennedy, de un Krushchev, a la prédica de un Juan XXIII, unido a todo el movimiento de paz y de progreso. ¿No perfilaba con ello una certera política internacional que —supuesto Canciller— hubiera desarrollado en un Ministerio de Relaciones Exteriores, si la Revolución Libertadora se hubiera cumplido antes?

¹²⁰ *Ibid.*, 184.

V

LAS BIOGRAFÍAS

“EL SANTO DE LA ESPADA”

“Los Arquetipos”

LA BIOGRAFÍA ES OTRA DE LAS FASES IMPORTANTES EN LA POLIGRAFÍA de Ricardo Rojas.

Desde las páginas de *Alma Española* y sus artículos escritos en torno a figuras y sucesos europeos, los esbozos biográficos se sucedieron en su obra, tanto en el estudio general de la literatura argentina como en las semblanzas tituladas “Los Arquetipos”.

En la *Historia* literaria hay largos fragmentos biográficos de los principales escritores de nuestro país, que significan por sí mismos ensayos de este género.

En las “figuras ejemplares”, arquetípicas, cada una de ellas representa con sus características propias un aspecto del espíritu argentino. Allí aparecen Belgrano, Sarmiento, Güemes, Pellegrini, Guido Spano, Ameghino, como símbolos del patriotismo y el sacrificio, la cultura y la educación, la bravura militar, la inteligencia civil, la poesía y la canción, la ciencia, las investigaciones, los valores de diverso orden que contribuyeron a formar la nacionalidad. Son seis conferencias que, así unidas, constituyen el primer libro biográfico de Rojas. La época, el ambiente, los hombres, las circunstancias

que los rodean están fijados con pluma certera, tanto en lo general como en lo particular. De la exposición dentro de un detalle relativo, el autor llega a las síntesis que expresan la ejemplaridad buscada y hallada en cada una de esas siluetas señeras. Historia y psicología se aunan en estos trabajos.

Belgrano proclama su amor a la patria naciente, a la bandera creada en virtud de ese amor, a los extranjeros que llegan a ensanchar la patria con su aportación espiritual y material —uno de ellos fue su propio padre—, a los indios que fueron la base de la población americana, a las escuelas que harán su grandeza por la instrucción, a los enemigos también por gracia de su alma cristiana; es una honda y clara *religión de amor* la que eleva el espíritu de Manuel Belgrano. Oígate, aún, su arenga admonitoria: “Los monopolistas y acaparadores sólo aspiran a su interés personal”... “no conocen más patria ni más religión ni más ley que su interés mercantil”... “por él desnudan y matan a la clase más numerosa y laboriosa de la sociedad”.

Güemes dice, también, palabras que pueden repetirse hoy por ser todavía de urgente actualidad: “El patriotismo se ha convertido en egoísmo. Todos los hombres se han echado con la carga y quieren que sin trabajar les llueva el maná del cielo. Semejantes apatía e indolencia obligan a tomar providencias sensibles, y lo cierto es que si hemos de salvar al país es necesario cerrar los ojos y los oídos y tomar el camino del medio”. Aquí está el coraje y la lealtad de Martín Güemes.

Sarmiento se alza como el educador. Por su boca habla el mismo Rojas, como lo hará después en la gran biografía del ilustre sanjuanino. Rojas es un provinciano, un autodidacto, un maestro, un periodista, un escritor polifacético, historiador, biógrafo, ensayista, arrebatado por sus ideas, polémico, batallador del verbo, visionario. Aunque difiera tanto respecto al dilema sarmientino, *civilización o barbarie*, él y su guía ejemplar luchan por el progreso de la nación, por ascender su nivel intelectual, extender su cultura, asegurar sus instituciones civiles, sembrarlo de escuelas, de fábricas, de ferrocarriles, de buques... Así se identifica con Domingo F. Sarmiento.

Y no son menos elocuentes los estudios dedicados a Carlos Pellegrini cuyas dotes de firme estadista son puestas de relieve; a Carlos Guido Spano, el poeta de toda una época y

un modo peculiar; Florentino Ameghino, el hombre de ciencia, con su sabiduría modesta e incisiva. Tales son "Los Arquetipos".

El Predestinado

Había que tener presente esta anticipación en el género, para reparar con mayor detalle en la primera biografía verdadera escrita por Ricardo Rojas: *El Santo de la Espada* (1933).

En la numerosísima bibliografía de José de San Martín faltaba, sin duda, un libro de factura literaria, evocativo, poético, amable, y que sin ser novelado diera a la personalidad y a la acción del Capitán de los Andes una atracción llena de sugerencias. No se trataba, pues, de escribir una "historia" más, sino una relación que llegara fácilmente al interés del más amplio sector de lectores. *El Santo de la Espada* lo es desde su comienzo, pues de entrada aparece el hombre del heroísmo y el hombre de la bondad, paladín que pone el poder del espíritu sobre la fuerza de las armas. El mismo autor indica que San Martín no pertenece a la tradición homérica de Aquiles o de Héctor en que se forman Alejandro, Julio César, Carlomagno, Federico II, Napoleón, sino a la línea de los caballeros místicos, Parsifal, Lohengrin, y a la de los campeones libertadores como Pelayo el de Covadonga y Rodrigo el de Vivar y Valencia. Rojas lo aureola, además, con la caballería fantástica de Amadis de Gaula y la idealista caballería de Don Quijote.

En la primera parte, "Iniciación", sin alejarse del dato histórico, seguido respetuosamente por Rojas, la biografía adquiere por su amenidad y ritmo ligero cierto carácter de fantasía. "La fantasía —escribe su autor— se complace en interrogar a la Esfinge, aunque la Esfinge no responda sino por símbolos dispersos". Y se pregunta por qué azar los padres de San Martín vinieron a las Misiones, por qué nació José en Yapeyú, que en guaraní significa *lo que está en sazón*, por qué solamente el menor de los cuatro hermanos tornó a América. "Se cree descubrir en esos hechos casuales las raras coincidencias con que desde temprano suele anunciarse la realización fatal de las vidas superiores". El biógrafo no vacila en esbozar un destino bíblico, declarando que el ejército invasor de "los

monárquicos lusitanos" asoló la región y "no respetaron ni a los niños" como si allí, al ser arrasado Yapeyú tantos años después, hubiérase producido una matanza de inocentes. Fiel a sus inclinaciones místicas, Ricardo Rojas afirma que "el nombre de Yapeyú sigue siendo una clave en la descifración del epónimo. Tengámoslo presente hoy que intentamos penetrar en el secreto de aquel hombre que llevó nombre de *santo* y que nació en una *misión*, cuyo toponímico aborigen quiere decir *el fruto que ha llegado a su tiempo*". . .

Para mantener el aire legendario, el escritor, al describir la guerra de la independencia en España, iniciada en 1808, contra la invasión francesa, la evoca épicamente. "El aire es de epopeya en toda la península: de un lado Napoleón con sus águilas, del otro el pueblo español con sus leones. San Martín está de parte del pueblo contra el invasor imperial".¹²¹ Así narra las campañas del futuro Libertador, su dudoso encuentro con Bonaparte, sus verídicas proezas que le valieron los rápidos ascensos hasta teniente coronel por méritos probados. A los treinta y tres años, José de San Martín resuelve regresar a su tierra nativa. "Aquel paso fue de por sí un acto silenciosamente heroico. El joven coronel quebró sus juramentos militares, *renunció a sus esperanzas*, como él mismo diría diez años más tarde. Pero aquel paso importa más todavía: rompió con la patria de su sangre para fundar la patria de su espíritu. Su criollismo genial afirmó así la existencia de una nueva raza, o de una nueva modalidad de la gran raza hispánica a que pertenecía por abolengo y educación".¹²²

José de San Martín poseía —según fue reiteradamente observado— los rasgos más característicos del español genuino: el valor, la lealtad, la generosidad, el estoicismo. Rojas se detiene en detallar su ascendencia leonesa y castellana, tierras de Pelayo y tierras del Cid, y al componer además su retrato físico acusa sus perfiles netamente ibéricos. Por eso anota las palabras de Alberdi en su visita a San Martín en 1843: "Yo lo creía un indio, como tantas veces me lo habían pintado".

¹²¹ Pág. 34.

¹²² Pág. 42.

La Masonería

Novelescos, pero auténticos son los actos del gran argentino para su retorno a América. Su ingreso en la Masonería,¹²³ la relación de las logias españolas con las británicas, la resolución de extender el movimiento liberal del viejo al nuevo continente, la decisiva influencia que tienen las sociedades secretas en la lucha contra el despotismo. Rojas omite a este respecto, el intento revolucionario de Picornell y de Gual y España en Venezuela, a fines del siglo XVIII, que es el inmediato prolegómeno de la Independencia hispanoamericana, obra exclusivamente de masones. Matías Zapiola, que era secretario de la logia de Cádiz, fue quien introdujo a sus compatriotas en la orden secreta, y él, con el apoyo del Conde Fife, de mucho influjo en el Gran Oriente Escocés, y el entendimiento con Manuel Moreno y Tomás Guido, a la sazón en Londres, logra vencer los obstáculos para que sus amigos salgan de España y se embarquen en Inglaterra con destino a Buenos Aires. La "Reunión Americana" —logia sita en Graftan Street— había sido *taller* por donde desfilaron Miranda, Bello, O'Higgins, Mariño, Montúfar, quienes actuarían, luego, con tanto relieve en Venezuela, Chile, Colombia, Ecuador.

De allí salieron para fundar, después, la Logia Lautaro, con San Martín, el propio Zapiola, Alvear, Chilabert, Arellano, Vera, Holmberg, embarcados en la fragata "Canning", que ancló el 9 de marzo de 1812 en la rada porteña. La Logia Lautaro fue, como se sabe, alma de la revolución, pues basta nombrar a algunos de sus miembros para demostrarlo: Castelli, Monteagudo, Agrelo, Terrada, Necochea, Rodríguez Peña, Posadas, Paso, Alvarez Jonte, Rondeau, Balcarce, y también Pueyrredón y Belgrano, que, se iniciaron algún tiempo después de su fundación. Si "no dependía de matrices masónicas" —según dice Rojas, más enterado en su biografía de Sarmiento que en esta de San Martín respecto a la Masonería argentina, aun cuando siempre escasamente acerca de la universal, porque él confiesa no ser masón—, es evidente que su esencia y su forma eran genuinamente masónicas, según ya se ha establecido en otros trabajos menos divulgados por razones obvias.

123 Conf. "San Martín, Lautaro y la Francmasonería", de F. Onsari.

En la correspondencia de San Martín se encuentran, por otra parte, pruebas suficientes, entre ellas las cartas del general Primo de Rivera, luego de la derrota de Maipú, en que solicita protección del vencedor dirigidas a "Mi general y Señor y M.: G.: H.:," y en que invoca a "nuestra F.:¹²⁴. Si todo ello fue disimulado y apenas si se entrevió el secreto fue porque el propio San Martín en epístola al general Miller, del año 1837, le advertía: "No creo conveniente hable Vd. lo más mínimo de la Logia de Buenos Aires; estos son asuntos enteramente privados y aunque han tenido y tienen gran influencia en los acontecimientos de la revolución de aquella parte de América, no podrán manifestarse sin faltar por mi parte a los más sagrados compromisos".

Relación de otro tono —aun cuando tampoco se aparte de los datos documentados— es el capítulo relativo a las bodas de San Martín y la hija de Don Antonio José de Escalada. "Tal es el hombre enorme como una montaña a cuya sombra floreció el amor casi infantil de María de los Remedios, como en la abrupta falda de los Andes una flor del aire... La novia tenía quince años cuando lo conoció y ella lo amó con un amor devoto y resignado... Él venía del Mar, surgido de la tragedia, e iba hacia la Montaña, por un predestinado destino de tragedia. En su vejez, él sería un anciano derrotado, indigente y ciego; cuando esa hora llegase, una hija suya, como Antígona a su padre errante, miserable y ciego, lo acompañaría en la soledad. Tal era la sentencia fatal de los dioses, que los hombres aún ignoraban".¹²⁵

Desarrolla, después, el biógrafo los episodios de la vida y la enfermedad del General en Tucumán, su encuentro con Belgrano, el reposo en Córdoba por prescripción médica y en soledad como en "un huerto de Getsemani", las desavenencias con Alvear, la preparación en Mendoza, "ínsula cuyana", de la campaña militar de Chile. "Desde su llegada, San Martín sintióse en Mendoza como renacido y transfigurado". La situación difícil del año 15 con la revolución en Buenos Aires marca un alto grado de pesimismo —"¡Maldita sea mi es-

¹²⁴ "Mi Gran Hermano y Fraternidad, cuyas iniciales son seguidas por los tres puntos en triángulo, signo masónico. Rojas las cita (Pág. 71.)

¹²⁵ Págs. 85 y 86.

trella!"—; pero su confirmación como gobernador de Cuyo le da nuevas esperanzas en medio de la incertidumbre. "Me muerdo cada vez que oigo hablar de la Federación, ¿no sería más conveniente trasplantar la capital a otro punto, cortando por este medio las justas quejas de las provincias? Pero federación! ¿Y puede verificarse? Si en un gobierno constituido y en un país ilustrado, poblado, artista, agricultor y comerciante (hablo de los americanos del Norte) se han tocado en las últimas guerras con los ingleses, las dificultades de una federación ¿que será de nosotros que carecemos de aquellas ventajas? Amigo mío, si con todas las provincias y sus recursos somos débiles, ¿qué nos sucederá aislada cada una de ellas? Agregue Vd. a esto las rivalidades de vecindad y los intereses encontrados de todas ellas y concebirá que todo se convertirá en una leonera, cuyo tercero en discordia será el enemigo". Son conceptos para volver a reflexionar. Como ve en peligro su empresa, vuelve a caer en la desesperanza: "A la primera desaveniencia me voy a mendigar a cualquier país extranjero". Mas el acuerdo con Pueyrredón lo salvará todo. El biógrafo anota: "Está palpando el cuerpo de la patria no con ansias de amante sino con magias de brujo. Su alma antigua y firme como la roca plutónica de los Andes, busca esa roca, vértebra de América, para fundar en ella su entrevista gloria". Así concluye la primera parte del libro, "Iniciación".

Libertad y despotismo

La segunda, "Hazaña" relata, naturalmente, los hechos que van desde la preparación técnica del ejército en el Plumerillo hasta la entrevista con Bolívar en Guayaquil. Es el lapso heroico de la vida sanmartiniana y, por tanto, el que más atrajo siempre a quienes escribieron sobre el Libertador. El paso de la Cordillera, las batallas de Chacabuco y Maipú con el oscuro *intermezzo* de Cancha Rayada, están descriptos por Ricardo Rojas con pluma vivaz y, según hemos leído, muy colorida para dar a su cuadro histórico la animación de un lienzo policromo. Como no hemos de seguir, página por página, el desenvolvimiento de la biografía, cabe anotar que en esta parte Rojas resalta el carácter pacifista de San Martín,

su preferencia por la concordia y no por la pelea, el deseo de terminar la guerra con una victoria total de la inteligencia entre los adversarios, mediante el reconocimiento de los derechos americanos a la Libertad. De ahí surge la denominación de "*El Santo de la Espada*". Profundamente cristiano, imbuido, además, por el ideal fraterno de la Masonería, bondadoso de corazón, comprensivo de mentalidad, entusiasta del progreso, amigo de la justicia, José de San Martín quisiera obtener su último y definitivo triunfo por virtud de la razón más que por imposición del sable. Auténtico militar es —acaso por eso— un decidido partidario de la paz y del civismo. Ahorra cuanta sangre puede en "la guerra mágica del Perú", llevada con estrategia que ayuda al buen éxito por medio de la maniobra y la psicología más que por obra del fusil y del cañón. Arenales dice en sus *Memorias*: "El general San Martín poseía los más originales recursos para producir entre los enemigos cuantas ilusiones y cuidados quería, y es difícil explicar hasta qué punto llegaba su extraordinaria habilidad en esta parte".

Sabía San Martín que el cambio del reaccionario Virrey Pezuela por el liberal La Serna podía conducir al anhelado final pacífico. El general La Serna representaba al movimiento constitucionalista que se impuso en España en 1820 por el pronunciamiento de Quiroga y Riego, y que esos altos jefes se oponían a una expedición avasalladora de la libertad americana partidarios como eran de la libertad española. De aquí nació la idea de una entrevista entre San Martín y La Serna, que se efectuó en Punchauca el 2 de junio de 1821. "Considero éste como uno de los días más felices de mi vida —dijo el primero al segundo—. He venido al Perú desde las márgenes del Plata, no a derramar sangre sino a fundar la libertad y los derechos de que la misma metrópoli ha hecho alarde al proclamar la Constitución del año 12 que V.E. y sus generales defendieron. Los liberales del mundo son hermanos en todas partes".

San Martín planteaba, así, la contienda como una pugna entre la libertad y el despotismo, y no como una guerra entre América y España. "Si V.E. se presta a la cesación de la lucha estéril y enlaza sus pabellones con los nuestros para proclamar la independencia del Perú, los dos ejércitos se abrazarán sobre el campo". San Martín propuso la designación de un regente

hasta que se conviniera la proclamación de un príncipe hispano como nuevo rey del Perú. La Serna solicitó plazo para consultas, y se sirvió un banquete en que San Martín y La Serna brindaron por "el feliz término de la reunión de Puncchaucá" y por "la prosperidad de España y América; por la fraternidad entre europeos y americanos". El grueso de la oficialidad española no apoyó al jefe democrático y La Serna vióse obligado a reanudar las hostilidades. San Martín había intentado atraer a la causa de la libertad a los soldados liberales españoles, comprometiéndolos en "la causa americana". Pero sabía que los Borbones con la Santa Alianza no cesarían en la guerra de reconquista. El resultado fue que el Libertador se convirtiera en el Protector. "No busco gloria militar, no ambiciono el título de Conquistador del Perú: quiero solamente librarlo de la opresión". No irá a Lima sino invitado por el pueblo. Y así fue.

Diferencias con Bolívar

Define, Ricardo Rojas, con detalle preciso el ánimo cordial que inspiró a San Martín en sus relaciones con Bolívar: "La causa del Continente Americano me lleva a realizar un designio que halaga mis más caras esperanzas. Voy a encontrar en Guayaquil al Libertador de Colombia". Él hubiera preferido realizar la entrevista a bordo de la fragata "Macedonia"; pero accedió de buen grado a desembarcar en tierra ecuatoriana. Desde ese momento, es evidente que aceptó los juicios y los propósitos del jefe venezolano para llevar a un pleno acuerdo con él, hasta ofrecerle combatir bajo sus órdenes, sin importarle, en su noble modestia, en su generosidad tan cordial, que esa subordinación pudiera disminuir su gloria ni su jerarquía. Bolívar rechazó el ofrecimiento, y San Martín decidió retirarse del escenario de sus triunfos. Esto es lo único probado de cuanto pudo ocurrir en aquella conferencia histórica. La relación del general Mosquera, amigo de Bolívar, no era testimonio cierto, y Tomás Guido no pudo aportar esclarecimiento alguno por la cerrada reserva de su jefe superior. La despedida, concretada en el brindis del famoso banquete, fue amistosa aun cuando marque una diferencia de tonos. Bolívar alzó la copa "por los dos hombres más grandes

de la América del Sud, el General San Martín y yo". San Martín: "Por la pronta conclusión de la guerra; por la organización de las diferentes Repúblicas del Continente, y por la salud del Libertador de Colombia". El biógrafo de nuestro héroe marca muy claramente las distancias. "El uno es un César que prolonga en América la estirpe de los conquistadores europeos, desde Alejandro hasta Napoleón, guerreros de filiación homérica; el otro es un abnegado misionero, sin predecesores en la historia, que crea el molde de un nuevo heroísmo, dando en él su personificación más genuina al genio civil de la revolución americana. Si algunos predecesores pudiéramos atribuir a San Martín, ellos pertenecen al linaje de los santos armados para cumplir una misión".

Rojas incluye en su libro la carta de San Martín a Bolívar fechada en Lima el 28 de agosto de 1822 —la célebre y discutida "epístola de Lafond de Lurcy", pero no apunta la forma en que fue dada a conocer, lo que hará, sin embargo, en *El Profeta de la Pampa*. Al reseñar la conferencia que dictó Sarmiento en París acerca del Libertador argentino, éste concurrió al acto donde el conferenciante leyó la carta y convalidó a la misma con su presencia.¹²⁶

Y así se llega a la tercera parte de la biografía, titulada "Renunciamiento", expresión de aquella "santidad laica —ratifica Ricardo Rojas—, tan sin precedentes en la historia, que se le buscan explicaciones complicadas o subalternas, porque su sencilla grandeza excede las medidas usuales del heroísmo militar".¹²⁷

El estoico

Esta parte última de la biografía se inicia con la determinación de las tres rupturas que señalan el singular destino

¹²⁶ R. R. escribió, tiempo después, "La entrevista de Guayaquil", donde trata el desacuerdo entre San Martín y Bolívar por no poderse concertar la unión inmediata, de los dos ejércitos, teóricamente ya convenida, con lo que fracasó el Tratado del 6 de julio y el otro Tratado Adicional para la confederación de todos los pueblos hispanoamericanos. En ese libro rebate justamente, como en *El Santo de la Espada*, las calumnias contra San Martín: monárquico, presunta coronación en el Perú, considerar ingobernables a estos países o sólo por medio de la dictadura, etc.

¹²⁷ *El Santo de la Espada*, 311.

del Héroe: “La primera, en 1811, con España, con su familia, con su pasado racial; la segunda, en 1820, con Buenos Aires, con su gobierno, con su anarquía política; la tercera, en 1822, con la América dionisiaca y su naciente cesarismo demagógico. En cada ruptura su genio aparece más engrandecido y purificado”. Todo ello es muy exacto y en pocas frases refleja el acerado carácter de San Martín y la predestinación de que parecía estar consciente. Leídas en la historia, tal vez nos hemos acostumbrado a encontrar casi naturales esas acciones, y relatadas con amenidad imaginativa les hallamos el encanto misterioso de una leyenda o un antiguo romance. Mas es necesario despojarlas del *documento* y de la *literatura* para comprender la grandeza estoica que encierran. Son rasgos sobrehumanos, no definidos ni por la filosofía ni por la psicología. San Martín se alza no como un hombre, sino como un instrumento del Destino, expoliado del entendimiento y el temperamento comunes a los mortales. No le sujeta lazo alguno: ni la madre, ni la sangre, ni la carrera militar, en el trance primero; ni la patria, ni la obediencia ciudadana, ni el respeto jerárquico, ni el temor a la ruina de la revolución, en el segundo trance; ni la ambición, ni la rivalidad, ni la gloria, ni la fortuna, en el último y decisivo. No hay conceptos ni sentimientos en esta serie de resoluciones. Sólo parece haber un *mandato sublime* que este ser extraño cumple sin reflexión y sin vacilaciones. Y, no obstante, cuán hondas meditaciones debieron desarrollarse en la mente de aquel hombre así llamado por distantes e incompatibles actos, qué dudas, qué incertidumbres tan violentas o sinuosas debieron agitar su corazón en las horas decisivas. Nadie, acaso, estuvo en situación semejante, una y otra vez repetida bajo los signos del valor y del dolor... Para elegir en tales dilemas, para vencerse a sí mismo y triunfar de todo, parecería que una deidad le hubiera susurrado —como a los héroes antiguos— las palabras misteriosas, le hubiese descifrado la incógnita de la predestinación: Yapeyú, Chacabuco, Lima-Guayaquil, Boulogne-sur-Mer. Vida y gloria, sacrificio, destierro y muerte.

Sendero de soledad

La biografía del *Santo de la Espada* se desliza, luego, por los cauces más sencillos y templados de la vida de San Martín en Francia. El regreso desde el Perú al Plata, la travesía hasta Europa, la instalación en París. Los recuerdos de todas las amarguras pasadas, no ya por su abdicación voluntaria de todos los poderes y todos los mandos, sino por las insidias, las calumnias, los espionajes, las amenazas que hubo de sufrir en Buenos Aires, donde se le tuvo por un derrotado y aún más, por un traidor. "Sendero de soledad", porque hasta los amigos huían de él y la muerte se había llevado a Remedios de Escalada. "Maestro de su hija", porque esta niña de siete años era el consuelo y ya la única razón para vivir de ese hombre en la plenitud de su existencia que se declara viejo a los cuarenta y cuatro años. Tal es otro de sus hondos renunciamentos. Es tiempo de recuerdos y recapitulaciones.

El biógrafo va siguiendo los episodios postreros de la vida de San Martín: su desinteresado regreso al Plata en 1829 en que se ve el héroe rechazado por sus compatriotas con el cartel de escarnio acusándolo de cobarde; su vuelta a Francia, ya decidido a permanecer para siempre en el destierro; su precaria situación económica en París; la nobilísima amistad y la ayuda de Aguado, con el puente simbólico tendido entre el Petit-Bourg y el Grand Bourg; las visitas de los argentinos que llegan con noticias de los sucesos de la patria y que no consiguen agitar aquella serenidad consagrada a la evocación de la propia existencia severa y a las jóvenes vidas —las nietas— que ríen a su rededor, ya cumplida la sentencia: "serás lo que hay que ser o no eres nada".

En "El continente dionisiaco", Rojas traza una confrontación entre los caracteres de San Martín y Bolívar, y ahonda en las conjeturas sobre el enfrentamiento de ambos libertadores. Bolívar es el apasionado, orgulloso, inconstante, intuitivo, inclinado a la elocuencia y a la fastuosidad. San Martín es el atemperado, modesto, consecuente, reflexivo, afecto al laconismo y la sobriedad. Ambos coinciden en el heroísmo, la entrega total a sus ideales, el desprendimiento, pues ambos mueren en la pobreza, habiendo despreciado toda codicia, toda opulencia. Podríamos agregar que Bolívar es el arquetipo ro-

mántico de la gesta americana y que San Martín es el clásico bien definido. Aquél es un extrovertido psicológicamente, iluminado por una gloria decorativa en cuyo resplandor su individualidad se exalta y refulge, con todas las ambiciones y los egotismos de un YO señero y excluyente. Éste es, por lo contrario, un introvertido que permanece con gusto en el claroscuro de su misión secreta, bajo cuyas luces tenues domina y sacrifica toda aspiración personal en aras del bien humano. El mármol es la materia propia para las estatuas de Bolívar; el bronce es la propicia para los monumentos a San Martín. . .

Ricardo Rojas deja volar su imaginación, siempre aficionada a la mitología, y escribe, ya en las postrimerías de su libro, el capítulo titulado “¿Hijo del Sol?”, donde vuelve por sus juegos fantásticos y caros de la época de *Eurindia*. En ese *élan*, nos muestra a San Martín con un carácter incaico y, a un tiempo, como chatria y bracmán, despertador de los truenos telúricos por el movimiento sísmico producido en la noche de la entrada de su ejército en Lima. El biógrafo apela a cronistas y poetas para tejer sus emblemas épicos y apolíneos, incásicos, helénicos e hindúes, despojando al Libertador de sus esencias humanas —que son, por supuesto, las únicas y definidoras de su extraordinaria y conmovedora personalidad—, a fin de presentarlo, efectivamente, como “Hijo del Sol en un continente dionisiaco, donde el odio envolvió sus sierpes en los miembros del héroe infatigable”.^{127 a}

Mucho más felices son las páginas en que se describen los últimos días de San Martín en Boulogne-sur-Mer, aun cuando torna a presentarnos al General como un Edipo en su vejez y a Mercedes como su Antígona, figuras trágicas que ensamblan escasamente con las de ambos personajes reales. San Martín no había, por cierto, asesinado a su padre ni expiaba culpa alguna de incesto, y Mercedes estaba lejos de la figura dramática de la hermana de Polynice. “El 6 (VII-1850) salió a tomar un poco de aire, en carruaje, no a pie, porque las fuerzas y la vista le faltaban. Al volver a su casa, después de haber sentido por última vez el aliento del mar, los sirvientes le condujeron al lecho. El 13 los síntomas del agotamiento se agudizaron: soportaba dolores y preveía su fin; pero

no quería quejarse delante de su hija. Cuando ésta se le acercó para acariciarlo, preguntándole cómo se sentía, él prefirió sonreír con simulada sonrisa y le respondió en francés, el idioma que a veces usaba con ella y que, según Lafond, hablaba muy bien: *C'est l'orage qui mène au port!* . . .

“Y así —concluye con un epílogo Ricardo Rojas— se descifra la leyenda heroica de San Martín, el Santo de la Espada, asceta del patriotismo, iluminado ante los ojos absortos de su América dionisiaca, por el lado místico de la virtud ecuménica”.

“EL PROFETA DE LA PAMPA”

Sarmiento, presente

Ricardo Rojas tuvo presente siempre a Sarmiento desde su juventud hasta sus últimos años. Ya en *La Victoria del Hombre* le dedicó uno de los poemas de “Los Espíritus en Marcha”, donde dice:

*Alma de apóstol, su ideal ferviente
que iluminara a todo un continente
marcó a su pueblo rutas de victoria;
por eso triunfa su figura homérica,
saludada por cánticos de gloria,
sobre los pueblos vírgenes de América.*

Después, en otros libros, en la cátedra, se refirió con frecuencia al genial sanjuanino. Estanislao S. Zeballos luego de escuchar una conferencia de Rojas, en 1914, escribió: “Había asistido a la modelación de la estatua de Sarmiento, hecha a golpes de pastelina y de dedo... Ese era el Sarmiento que yo había soñado y cuya interpretación buscaba en vano en los escritos vanales (*sic*) del centenario. La obra de Rojas me pareció en este sentido no sólo notable, sino definitiva”.

En *Arquetipos* también aparece la figura del prócer con poderoso relieve, y, por supuesto, en la *Literatura Argentina* le dedica el extenso y minucioso estudio que la obra de Sarmiento reclama. Rojas había adelantado en 1911 una

Bibliografía, en volumen editado por la Facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales de la Universidad Nacional de La Plata, para cuyas 582 páginas contó con la colaboración de sus alumnos. Por donde quiera que fue y que meditó, el autor de *Los lises del Blasón* evocó la silueta y el pensamiento del grande hombre.^{127 b} Así como Sarmiento regresó de Europa para escribir su *Educación Popular*, así Rojas trajo del viejo continente *La Restauración Nacionalista*, libros ambos sobre la importancia decisiva de la instrucción pública. Durante aquel viaje, el joven de 1907 recordó al joven de 1846, especialmente cuando estuvo en la madre patria, y rememoró la inquina de Sarmiento: "He venido a España con el santo propósito de levantarle el proceso verbal, etc.". Al escribir, tantos años después, el *Retablo Español* citó párrafos de la filípica sarmientina y explicó atinadamente que la admonición había sido redactada "en un lenguaje castizo y con un dejo de amor exasperado. Porque, al fin de cuentas, la acritud de Sarmiento se parece mucho a la que hallamos en algunas páginas de Costa, de Ganivet, del propio Unamuno y de tantos otros escritores que al concluir el mismo siglo xix iniciaron los debates sobre el problema nacional". También recordó su entusiasmo por la industriosa Cataluña, y su paso por el norte de África.

El Profeta de la Pampa es un natural corolario de toda esta preocupación de Ricardo Rojas por la personalidad y la obra de Domingo F. Sarmiento. La más completa biografía del autor de *Facundo*. Rojas tuvo que componerla como una consecuencia de su admiración profunda y también de sus divergencias. No ha de olvidarse que en los libros sobre la *argentinidad* había opuesto al concepto de "civilización y barbarie", considerándolo caduco, el de "indianismo y exotismo" que entendía vigente. Esta opinión vuelve a exponerse en el capítulo dedicado en la biografía a la obra cumbre de Sarmiento, si bien los treinta años transcurridos entre aquellos volúmenes y *El Profeta* habían atenuado en mucho la disparidad de criterios. Pues si Rojas insiste en su posición contra las *ciudades*, las *utopías*, los *rivadavianos*, ya no exalta la influencia indígena como lo hizo en aquellas páginas y en las

^{127 b} Escribió prólogos para *Facundo* y *Recuerdos de Provincia*, y *El pensamiento vivo de Sarmiento*. Dictó dos conferencias sobre el patrio sanjuanino en 1938 y 1939.

de *Eurindia* y el *Silabario de la Decoración Americana*. En 1945 otra dictadura comenzaba a poner de actualidad no pocas de las grandes frases del *Facundo* . . . Con todo, Rojas procura subrayar lo que existió de *gauchismo* en el tipo y en la psicología de Sarmiento, aproximándolo al propio Quiroga en actos osados y en rasgos temperamentales.

La complejidad anímica del gran sanjuanino préstase a tales interpretaciones por su carácter de permanente luchador, si bien tanto más con la palabra que con las armas. Cuando el autor dice: "estoy en el secreto" nos quiere convencer de aquella semejanza, que es, sin duda, demasiado artificial, pues queda en ciertas formas exteriores de ímpetu y brusquedad. La rebeldía de Sarmiento es totalmente distinta de la rebeldía de Facundo, e identificarlos hasta considerarlos "gemelos",¹²⁸ sería borrar en absoluto la obra civilizadora del prócer. Aun cuando se convenga en que éste se levanta, a veces, como una fuerza telúrica, debe recordarse siempre lo que importa su ascensión espiritual e intelectual lograda por el cultivo y la investigación constantes.

La invitación de Sarmiento: "Estudiemos" vendría a ser el lema de su vida. Rojas procura presentarnos un Sarmiento que es tan *civilizado* como *bárbaro* para no disentir excesivamente con él, dada su posición personal concretada en *La Argentinidad*, y no da mucha importancia —aun cuando lo anota— al examen de conciencia que el propio Sarmiento vino a comparar con el de Saulo convertido en Pablo. La experiencia y la reflexión le llevaron a apartarse del federalismo de su familia, tan vagamente teórico, y del falso federalismo de la acción, para adoptar la posición de combate a ultranza contra Quiroga, Aldao, Rosas, Urquiza, el Chacho, López Jordán. Barbarie fue, en efecto, aquel laberinto de sublevaciones, alzamientos, motines, asesinatos a mansalva —"degüello endémico"—, que se ocultaba absurdamente bajo la bandera federal. Seis gobernadores de San Juan en un año y tres muertos con violencia —recordémoslo— son un ejemplo señero entre el cúmulo de atrocidades desencadenadas desde la Mendoza de los Aldao hasta la Buenos Aires de Rosas. Sorprende, pues, que el biógrafo pueda escribir al respecto el siguiente

¹²⁸ *El Profeta de la Pampa*, 2ª edic., pág. 207,

párrafo: “Unitario por repentina inspiración y combatiente por alboroto juvenil de la sangre, no razonó en la víspera de su adopción de partido”. Con esto parecería querer anular las propias palabras de Sarmiento tan definidoras y definitivas: “He aquí mi visión del Camino de Damasco, de la libertad, de la civilización. Todo el mal de mi país se reveló en improviso entonces: ¡la barbarie!”.

Aparte estas interpretaciones, *El Profeta de la Pampa* es una biografía fundamental de Domingo F. Sarmiento, superior a las del chileno Guillermo Guerra, a la de Augusto Belin, menos literaria que la de Lèopoldo Lugones, menos amena que la de Bernardo González Arrili; más que la de Alberto Palcos; mejor detallada, documental y profunda que la de Carlos O. Bunge; reiterativa en ocasiones por un prurito de recapitulación, como si el autor temiese que el lector hubiera olvidado capítulos anteriores. Respuesta, a veces, a Manuel Gálvez en su contrario estudio. Muy puntual en las descripciones de algunos ambientes y relatos de circunstancias, sugestiva en la alusión a ciertas intimidades de Sarmiento, si bien contenida en la averiguación de “los secretos de alcoba”. No obstante, advertimos que Sarmiento fue, sin ambages, un mujeriego, cosa que suele disimularse por el prurito de considerar *tabúes* a los padres de la patria... Sin embargo, la rijosidad de Sarmiento, se declara desde sus más juveniles aventuras chilenas —con Ana Faustina, su hija, como fruto natural— hasta sus devaneos de vejez, comparables a los de Goethe o de Chateaubriand. Gracioso es uno de sus últimos lances erótico-humorísticos con una linda dama sanjuanina que regresaba a la provincia desde Buenos Aires.

—Daré en San Juan —le dijo la señora— la noticia de que lo he encontrado joven y fuerte.

—Lléveles la prueba, pues... —insinuó el galán setentón.

Fue esta sensualidad, surgida de su robusto físico, la que motivó la ruptura del matrimonio con Da. Benita, la madre de Dominguito, mujer celosa y de fuerte carácter; y la que no se sujetó, en años posteriores, a la relación con Aurelia Vélez Sársfield, a quien llamaba, aun en sus días postreros, del Paraguay: “Venga, juntemos nuestros desencantos para ver sonriendo pasar la vida con su látigo cuando castiga, con sus laureles cuando premia... Venga, pues a la fiesta. Grande

espectáculo: ríos espléndidos y lagos de plata bruñida, bosques como el de Fontenebleau que Vd. conoce; iluminación *a gior-no*, el Chaco incendiado, títeres como en todas partes, y música, bullicio, animación. Venga, que no sabe lo que se pierde del *Príncipe Charmant*". Así era poeta enamorado, aun con la visión de la muerte próxima.¹²⁹

Poeta quiso ser siempre, desde muy joven, cuando le envió unos versos a Alberdi, que éste no consideró meritorios para la publicación. La poesía le arrebató y en varias oportunidades proclamó su entusiasmo por Shakespeare, Víctor Hugo, Lamartine, Lord Byron, "cuyos versos me enajenan" —confiesa a *Figarillo*. Bajo su apariencia tosca, Sarmiento era un sentimental, como lo demuestra, asimismo, su propensión al llanto en los momentos de mayor emotividad. Su poder imaginativo y su afán de fantasía están probados, también, por la *aventura* en tierra argelina, disfrazado con albornoz, sintiéndose —fugaz *Peer Gynt*— un sultán en el desierto. "El argentino es más árabe que español" —dice ingenuamente, como si la sangre arábiga no hubiese venido en aquellos años al Plata por intermedio de la andaluza. En ese juego, sueña con llamarse *Al-ben-Razin* en lugar de Albarracín. Rasgo evidente de romanticismo.

Un capítulo importante de la biografía por su seria documentación es el referente a la "Cuestión de Magallanes" sobre límites con Chile, en cuyo tratamiento demostró el gran argentino una exacta ecuanimidad, muy lejos de esa "traición a la patria" enrostrada arbitrariamente por sus enemigos de entonces y... de ahora. Otro tanto cabe afirmar en cuanto a su filiación masónica, puntualizada por Ricardo Rojas con mucho conocimiento del espíritu y doctrina de la, un tiempo, misteriosa y poderosa hermandad. Sarmiento fue masón, como San Martín, Alvear, Zapiola, en la época de la Independencia, cuando 26 miembros de la Logia Lautaro fueron delegados a la Asamblea de 1813; como Bartolomé Mitre, Urquiza, Derqui y no pocos más lo eran en los días de la reconciliación entre

¹²⁹ No ha sido publicado todavía el epistolario íntegro de Sarmiento, que revela tantos matices de su carácter proteico y contradictorio. Existen cartas inéditas en poder de la familia del Dr. Tiburcio Padilla, en cuya casa de Tucumán se alojó el prócer, en 1883, por ser amigo del abuelo del actual médico del mismo nombre.

Buenos Aires y las provincias confederadas. Bien puede aseverarse que la Libertad argentina y la organización del país fueron obra propiciada por la Masonería, cuya lucha liberal es tan decisiva en el curso del siglo XIX. Sarmiento se desligó del juramento masónico durante su presidencia a fin de no obedecer más que a la Constitución. Resumida parece la parte que trata del gobierno de Sarmiento desde 1868 hasta 1874, aun cuando se informa sobre las ingentes dificultades que debió vencer en todos los órdenes, los económicos y financieros, los políticos y militares: grandes déficit, burocracia incompetente y desleal, inestabilidad social, insurrecciones. Dato interesante es el aumento en la venta de libros, que pasó de \$ 51.000 a \$ 174.000 al terminar su período presidencial. Era un buen triunfo de la *civilización* sobre la *barbarie*.

Las profecías

El carácter profético de Domingo F. Sarmiento aparece bien expresado en la biografía, justificando su título. "Dionisiaco y apolíneo", Sarmiento ofrecía la potencia vital, apetencia de todas las funciones que el hombre puede tener en el mundo, y, asimismo, el equilibrio —aunque no se crea— que determina el estudio y la reflexión. Sin esta *sindéresis* no hubiera podido realizar su grande y polifacética obra. Como bien lo dice Rojas, era "un titán y un pedagogo". Todo lo cumplió a fuerza de coraje y de cultura. "Los hombres que como Vd. y yo —le escribía a Bartolito Mitre— no tenemos títulos de suficiencia, estamos condenados a imponernos por nuestros propios puños". Con ese poder genial y voluntarioso venció a "la aristocracia con olor a bosta" y consiguió "quebrar la arrogancia de los doctores", según sus mismas frases. "Alma de alud", "alma de apóstol", dice de la suya Rojas en *La Victoria del Hombre*.

Profeta de la Pampa, visionario de un Canaán de la inteligencia, declamó sus trenos sin importarle predicar en el desierto, seguro de que algún día se poblaría de hombres conscientes, de escuelas y granjas, de talleres y bibliotecas. En su profecía dijo con clarividencia:

"Todos los grandes raudales que desembocan en el Plata se presentaron a mis ojos como ondulosas líneas de esmalte,

cual si pudiera contemplarlos a vista de pájaro, dominando las inmensas manchas de los bosques verdinegros, y los oasis floridos de las praderas, sin que la actividad humana ni las creaciones de la civilización diesen vida a aquellos edenes, cuyas puertas ningún ángel exterminador guarda; y mientras tanto que sólo las aves del cielo y las alimañas de la tierra se huelgan en extensiones tan prodigiosas, cuatro millones de seres humanos están agonizando de hambre en Irlanda; mendigos a quienes ninguna enfermedad aqueja, asaltan en bandadas las campiñas de la Bélgica y de la Holanda; la caridad inglesa se agota para alimentar sus millones de pobres; y miles de artesanos en Francia se amotinan todos los días, porque su salario no alcanza a apaciguar el hambre de sus hijos; mil prusianos han desembarcado en estos días en África para recibir del gobierno la tierra que iban a buscar en Norte América; veinte mil españoles se han establecido en Orán o en Argel a punto de parecer la Argelia más que de Francia, colonia de España. Cien mil europeos reunidos en África en despecho de los estragos de la fiebre que mata uno de cada tres que llegan, y trazándose el plan para hacer venir dos millones en seis años más. La prosperidad, en fin, brillando ya sobre la sangre con que está salpicado el suelo, y cien millones de mercaderías introducidas en 1846, derramando por todas partes la riqueza con los provechos del comercio.

“¿Por qué la corriente del Atlántico, que desde Europa, acarrea hacia el Norte la población no puede inclinarse hacia el Sur de la América, y por qué no veremos usted y yo en nuestra lejana patria, surgir villas y ciudades del haz de la tierra, por una impulsión poderosa de la sociedad y del gobierno; y penetrar las poblaciones escalonándose para prestarse mutuo apoyo, desde el Plata a los Andes; o bien siguiendo la margen de los grandes ríos, llegar con la civilización y la industria hasta el borde de los incógnitos Saharas que bajo la zona tórrida esconde la América?...”

Él sabía que para eso eran necesarias las armas del espíritu: la inteligencia, la voluntad, la bondad, el valor, la honradez. Tales eran las virtudes que deseaba para su pueblo, las que él mismo poseía, sin duda, “profeta de una tierra prometida que está por venir”, concluye Ricardo Rojas.

VI

LA PROSA DE ROJAS

EL ESTILO

El Arte y el Hombre

LA PROSA ESCRITA POR RICARDO ROJAS EN EL CURSO DE SUS trabajos literarios, es una de las más personales que puedan encontrarse en los libros de nuestro idioma. Volvemos a confirmar en ella que “el estilo es el hombre” —*le style est l'homme même*, según la famosa frase de Buffon—, o bien que el hombre se refleja en su estilo. Podemos recordar, también, el concepto de Montaigne: “Todo el mundo me reconocerá en mi libro y todos reconocerán mi libro en mí.”

No importa que psicólogos modernos hayan querido reaccionar contra estas indiscutibles verdades. No vale que hayan afirmado que el reflejo de la personalidad viene a rebajar la obra de arte. El arte, digamos nosotros, no puede ser otra cosa sino la expresión espiritual del ser humano, del ser humano superior, y, por consiguiente, no hay *arte* sin *hombre*. Tampoco es cierto que el estilo personal se diluya en el estilo propio de una época. Una época tiene, es indudable, su estilo y hasta sus estilos, porque siempre se produce una diversidad, y esta diversidad es, precisamente, prueba de que cada hombre consagrado a las letras o a las artes posee su propia manera de manifestarse dentro del modo general impuesto en el transcurso del tiempo. En el Romanticismo, hallamos estilos tan diferentes como el de Hugo y el de Mus-

set, el de Dumas y el de Vigny; muy dispares estilos son, en el realismo, el de Flaubert y el de los Goncourt. Los jemplos son claros e innumerables.

Asevérase que la obra de arte pierde con su significación personal. Y es que se entiende como *personal* lo inferior de la *persona* y no lo supremo de la *personalidad*. Háblase de la conexión directa entre el corazón del artista y el corazón de la humanidad.¹³⁰ ¿Pero qué se entiende por eso? ¿Es que el corazón del artista no es el símbolo, exactamente, de la personalidad, del espíritu *personal* de este artista? Es que el artista no es, como hombre, una partícula de la humanidad? Todo eso no es más que una teoría rebuscada, sin asidero alguno. Lo cierto es que cada hombre se refleja en todos sus actos, intelectuales o materiales, en sus creaciones o en su mera conducta. Cada *acto* es, efectivamente, el hombre mismo.

La vida de Rojas es una línea muy determinada, que responde a una imperiosa vocación y se desarrolla con una nítida conducta. Es sencilla en sus episodios externos, pero rica, armoniosa, abundante, fecunda en lo que respecta a su contenido interior. Una existencia consagrada a sus tareas intelectuales: el periodismo, la literatura, la cátedra, la investigación, apenas si fugazmente cortada por el viaje a Europa en su juventud y alguna visita breve a países no lejanos de la América hispana. Doce o catorce horas de trabajo casi continuado y aun, según decía, una labor subconsciente durante el sueño, pues despertaba con las ideas prontas y claras para aplicarse, inmediatamente, a la tarea del día.

Pero esta vida sedentaria hervía en una acción espiritual. Rojas palpitaba, al escribir, como si alentasen en él los conceptos que vertía trocados en seres humanos. Era el indio de la época precolombina, era el conquistador avanzando por las selvas y los desiertos, era el criollo o el mestizo de la Colonia, el súbdito del Virreinato, el ciudadano libre de Mayo y de Julio, el soldado constitucional en las guerras civiles, el estadista de la organización nacional y, naturalmente, el argentino que celebra los fastos de la Patria. Su espíritu y su imaginación poseían esa capacidad de revivir la historia y con ella a su pueblo.

¹³⁰ H. Read y aun C. G. Jung.

Por eso, su estilo, con ser tan personal, tan definido, abunda en variaciones que no lo desvirtúan ni lo disfrazan en ningún momento. Su modo de escribir suele ser en términos generales, directo, numerosísimo de vocablos, con períodos redondos, fluencia corriente, opulencia conceptiva y una gran facilidad formal. La prosa le mana por los conductos de la sangre; por eso es tan argentina como española. Y esa prosa espontánea y natural se adecua al carácter de la obra que contiene. De ahí que, en ocasiones, se torne oratoria —cuando se trata de discursos—, o profesoral —cuando encierra enseñanzas—, o decorativa —al forjar evocaciones históricas— o épica —al cantar las hazañas de los héroes—. Pero nunca es una prosa de imitación, jamás cae en el *pastiche*. En algunas páginas entre las compuestas con el fervor nacido de su concepción euríndica se torna barroca, abusa de acumulaciones de gusto dudoso y cae en tautología; pero son estos defectos muy ocasionales. En general, esa prosa, de universalidad castellana, presenta un bello perfil y los signos de haber sido castigada, a veces, para ceñir voluntariosamente a la idea.

Riqueza formal

Podríamos aplicarle a Rojas el ideal que exponía Eduardo Wilde acerca de la forma literaria: “Lo exquisito de un libro está en la claridad de su forma, en la elegancia de las palabras, en la consonancia de los sonidos y, naturalmente, en la novedad del concepto que se expresa”. Él mismo lo recordaba. Y veamos una muestra de esa maestría:

“Pero nadie sintió la Pampa en su genuina emoción como el gaucho de nuestros tiempos heroicos. Los amos de la tierra no la habían cerrado aún con sus barreras de alambre. Los ingeniosos de la industria no la habían plantado de eucaliptus, ni edificado de rojas torrecillas. No pacían los ganados en manso encerramiento, ni los convoyes del ferrocarril pasaban sobre sus vías resonantes. La verde gramínea o el pasto dorado se dilataba hasta el horizonte, coloreándose con reflejo vibrátil bajo los soles ardientes del desierto. El misterio de la eternidad hacía tangible en el silencio de los cielos y en la desolación de la tierra. Entonces era cuando el gaucho cru-

zaba solitario, como un proscripto de otros mundos, la inmensidad de esa llanura. Era la hora del alba, y el primer rayo de sol, soslayando una gota de rocío, le brindaba un diamante en la hoja dura del cardal; o bien era la hora de la siesta, y del pajonal refrescado de pronto por la brisa llegábale el silbo de una perdiz; o bien era la hora de la tarde, y sobre el horizonte lejano veía demorarse la luz en el reflejo de una nube purpúrea; o bien era la hora de la noche, y sobre la pampa amortajada en silenciosa tiniebla no le quedaba más que alzar los ojos a las estrellas que él nombraba con nombres de la pampa: *las boleadoras, el avestruz, el río del cielo*. . . Y aquello era la poesía de su desolación: rocío, pájaro, arrebol, estrella. . . Cuando la noche había pasado, después de haber dormido a la intemperie, sobre su propio recado y con la cabeza al Naciente para no perderse, recomenzaba su jornada junto con el sol, y así marchaba encontrando durante su camino, aquí un ombú que le prestaba su sombra, allá una tapera donde maullaba un gato hambriento, más adelante un bañado chapoteado de nutrias y de garzas, más lejos una pulpería donde estaba cantando un payador. Solo sobre su caballo de andar, o ya de a dos con el aparcero de sus andanzas o con la china de sus amores, o bien en columna con el caudillo de su montonera, o en convoy con la carreta de los largos viajes, o en grupo de camaradas para las faenas de la doma y la hierra, así cruzaba el gaucho aquellas viejas pampas de la patria adquiriendo en la vida errante del desierto, bajo ese magisterio de la tierra y del cielo un sentimiento de individualidad casi salvaje, un anhelo de libertad anterior a toda doctrina, una especie de fatalismo ante el duro destino y de realismo ante el abierto horizonte, que fueron en su alma primitiva la lección de sus llanuras, y que han quedado en nuestra raza como la flor inmarcesible del genio pampeano.”¹³¹

Antes y después de esta página de la *Historia literaria*, podríamos traer ejemplos muy distintos, como los de *El País de la Selva*, con el acento juvenil, y de *El Cristo Invisible*, con su tono meditativo.

En el libro de las leyendas encontramos una prosa llena

¹³¹ *Historia de la Literatura Argentina*. “Los Gauchescos”, 2ª edición (págs. 106, 107 y 108.

de color, con dejos románticos, algún punto modernista, inclinada siempre al efecto decorativo.

"Anochece en aquel bosque..."

"Bajo su gran techumbre, bordada de follajes en tosca urdimbre de ramas, anticipábase la sombra, entenebreciendo salvajes retiros. A todo rumbo dilatábase lo inexplorado de la selva virgen. Expresiones humanas asumían las ásperas cortezas, desfiguradas en la penumbra del crepúsculo: este hueco siniestro semejava el ojo solitario de un cíclope; ese nervudo gajo, el poderoso bíceps de un atleta; y la arboleda toda, un petrificado ejército de gigantes." ¹³²

Estas frases sugestivas, plenas de resonancias, forman contraste singular con los diálogos del volumen de reflexiones cristianas, desarrollados en un lenguaje de conversación amistosa:

"Huésped: —A pesar de sus disciplinas herméticas y de su misión apostólica, no se puede negar, sin embargo, que un vasto movimiento cristiano se ha realizado fuera de ella.

Monseñor: —Son las ovejas descarriadas de que habló el Señor." ¹³³

Los fragmentos anotados muestran la riqueza formal de Rojas, que debe figurar entre los escritores clásicos argentinos. Prueban esa cualidad y esa calidad del verdadero creador literario.

Confusiones...

En nuestro país se da una frecuente confusión, no ya en el lector común, sino por parte de la crítica, que iguala al escritor auténtico y al redactor vulgar. Confúndese, efectivamente, la obra literaria genuina con ciertas *tesis* universitarias, productos de una parsimoniosa anotación al través de los años, o bien con los trabajos de seminario heterogéneos y dispares. Son numerosos, entre otros, los profesores que redactan volúmenes —a veces ingentes por el número de páginas— de manera que recuerda las epístolas del estudiante a la familia,

¹³² *El País de la Selva*, pág. 19.

¹³³ *El Cristo invisible*, pág. 245.

pero que de ningún modo constituyen trabajos de alta jerarquía intelectual, como expresión de nuestras letras. Muy frecuentemente tropezamos con estos libros de una hibridez desagradable, más o menos —por lo general, menos...— correctos gramaticalmente, mas sin reflejo alguno de una personalidad definida: libros incoloros e insípidos, libros que diríamos sordos y casi mudos... , que están en el extremo opuesto de la creación artística. Explícase ello por el hecho de que, para tantos argentinos, el idioma castellano es una lengua casi extranjera, que se habla mal en el hogar paterno del inmigrante y se aprende, no en el regazo de la madre, sino en la calle o en la escuela. Esta es una regla general en quienes no descienden de españoles, que tiene, sin embargo, brillantes excepciones; para citar sólo una, la de Alberto Gerchunoff, nacido él mismo en Rusia.

Quienes escriben incorrectamente suelen menospreciar la prosa. Suelen acogerse a la frase: “el mejor estilo es no tener estilo.” Pero aún así yerran —ellos escriben *erran*...—, pues este concepto encierra una sutileza; quiere decir que escribese con un estilo tan nítido y transparente que no se percibe en una lectura simple. También se refieren con desdén a la retórica, sin advertir que esa retórica menospreciada es “el arte de bien decir, de embellecer la expresión de los conceptos, de dar al lenguaje escrito o hablado eficacia bastante para deleitar, persuadir o conmover”. No faltan quienes ante una buena prosa, la desechen por considerarla hispana... Estos creen que escribir con pésimo lenguaje de café o jerga callejera es una afirmación de nacionalismo. Ignoran, naturalmente, que Verhaeren, Rodenbach, Maeterlinck, Ghelderode no entendieron disminuir su nacionalidad belga porque escribieran en un francés excelente. Lo mismo cabe decir de los suizos Spitteler y Dürrenmatt, que escriben su alemán perfecto. Por otra parte, la variedad de los estilos enriquece a una literatura y qué placer proporciona aquilatar y deleitarse con los modos de escribir de un Balzac y un Stendhal, un Barrès y un France, un Claudel y un Cocteau. Ese es un placer que no está al alcance de quienes son incapaces de escribir en prosa —contrariamente a M. Jourdan, que hablaba en prosa sin saberlo—, y hacen alarde de una chabacana manera expresiva, creyéndola más propia del país.

El estilo es la gracia de la obra literaria. “No hay arte donde no hay estilo —escribía Oscar Wilde en *El crítico como artista*—, y no hay estilo donde no hay unidad, y la unidad es propia del individuo.” Esta sentencia es definitiva. Pero recuérdese, además, una de pensador por cierto más alto en asunto de estética. Hegel dice en *De lo Bello y sus formas*: “La carencia de estilo, en este significado más amplio del término, es entonces, o bien la impotencia para apropiarse de ese modo particular de representación necesario en sí mismo, o bien el capricho del artista, que se abandona a la buena de Dios, empleando una manera sin valor en lugar de la conformidad de las reglas”. Donde empieza por fallar la escuela elemental para enseñar a expresarse y se concluye, a veces por hacer gala de la incorrección en el texto pseudo-literario, es natural que no se aprecien todos estos conceptos acerca del estilo. Como cualquiera habla... cualquiera escribe. Y como tan vastos sectores del público lector son ajenos o indiferentes a la belleza del idioma, hay libros rematadamente mal escritos que se venden con numerosas ediciones.

“A fuerza de ignorar la lengua madre —dice Rojas— creen en una lengua derivada de aquella.” Pero ni siquiera se trata de resucitar los intentos sarmientinos ni de reproducir los modos gauchescos, sino de expresarse en un lenguaje del populacho, lleno de frases hechas y lugares comunes —que, por otra parte, cambian con los años— y que participa de la *charla* del burdel o del conventillo.

Ni siquiera acepta Rojas, con muy buen criterio, el llamado “lenguaje de los gauchos”. A este respecto, manifiesta: “Yo no creo que se trate de un idioma distinto del español, ni de la sintaxis de una futura lengua argentina, ni de un factor político indispensable para la formación de nuestra literatura nacional, ni de un modo expresivo de emociones estéticas universales”. Afirma que no hay consistencia científica en las afirmaciones de “nuestros filólogos de afición”... “De conocer mejor la evolución histórica del castellano, embridaran su fútil americanismo”... “Repudio un libro como el del doctor Luciano Abeille (*Idioma nacional de los argentinos*, París, Bollon, 1900), porque carece de sistema científico y porque fomenta las inclinaciones más barbarizantes y

vanas del patriotismo criollo.”¹³⁴ Ya no se trata de tal cuestión. El alud inmigratorio ha barrido desde entonces cualquier prurito gauchesco. Ahora se trata de una ignorancia supina de la gramática, una absoluta falta de intuición del idioma un mal gusto evidente y una inclinación al menor esfuerzo posible.¹³⁵ Ahora se busca escribir *a la marchanta*. . . El periodismo —olvidado de la escuela iniciada por Mitre en *La Nación*—, la radiofonía, los traductores de títulos cinematográficos, la televisión son vehículos corruptores del lenguaje de los argentinos.

Al volver sobre el estilo de Ricardo Rojas, digamos que una observación minuciosa de su modo de escribir denuncia errores de diversa índole. Fue Miguel de Unamuno el que, en la correspondencia cambiada entre ambos escritores, señaló no pocas de esas faltas, a veces con un rigor extremado, a veces sin advertir que se trataba de erratas de imprenta. Señalaremos algunas de esas correcciones de Unamuno, marcando la fecha de las cartas en que fueron formuladas. Advierte que *suso* no quiere decir *debajo*, sino *encima*, y que no debe escribirse *fetiquista*, sino *fetichista* (28-II-1908); reprocha usar *opsígame*, *pseudonepote*, *moira*, *indumento*, *syringa* (15-V-08); que no es *rose*, sino *roce* (6-X-19), y otras cosas varias. Lo curioso es que el mismo autor de *En torno al casticismo* escribe *moira*, en otra de sus páginas referentes al chileno Luis Ross Mujica y también incurre en el feo “me hago la ilusión” en lugar de me forjo la ilusión.¹³⁶

Muchas otras faltas pueden subrayarse en los libros de Rojas. En la *Historia de la Literatura Argentina*, en la segunda edición hallamos *provisoria* por *provisional* (“Los Gauchescos”, 429, y “Los Modernos”, 809); *primaba* por *privaba*; *velorio* por *velatorio*, *lapso de tiempo* (“Los Coloniales”, 355, 446, 515); *eglógico* por *eclógico* (“Los Modernos”, 261, 880); *caliginosos* por *calurosos* (“Los Proscriptos”, 237); *muchedumbre*, dando por entendido que se trata de gente numerosa (“Los Gauchescos”, 908); verbos inexistentes, como *prismatizar* (“Los Proscriptos”, 360); *pendolear* (“Los Gauchescos”,

¹³⁴ *Hist. de la Lit. Arg.* “Los Gauchescos”, 2ª ed., págs. 846, 852, 867.

¹³⁵ Mucho se escribió al respecto: Américo Castro. Amado Alonso, etc.

¹³⁶ Ver *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, año 3, n° III, págs. 425 y 429.

587); *prudenciar* (*Profeta de la Pampa*, 440), *encapsularse* (*Ensayo de crítica histórica*, 159); *salvajizar* ("Los Gauchescos", 852); *gestionara*, *firmara*, *auspiciara* por *gestionó*, *firmó*, *auspició* (*Ensayo*, 12); agreguemos vocablos inadmisibles como *progresivista* ("Los Proscritos", 119); *reimpatriados* ("Los Proscritos", 859), etc .

Son lunares que pueden encontrarse generalmente en la prosa de muchos escritores —en la nuestra habrá otros— y que no llegan a afeor el estilo de Rojas.

En la página de "Los Gauchescos" antes transcripta se ha podido ver alguna influencia de Echeverría —desde luego, mejorado— y esto nos llevaría a recordar la importancia que el autor de *La Cautiva* daba, precisamente, al estilo. El propio Ricardo Rojas lo marca en "Los Proscritos" al anotar que Echeverría tenía presente a Quevedo —con admirable criterio, digamos— y aseguraba que "el estilo es inimitable, puesto que nace como asido a la forma del pensamiento al cual caracteriza y completa". Así es, sin duda, el suyo.

Juicios diversos

Juicios opuestos ha merecido, sin embargo, la prosa de nuestro autor. Rubén Darío hallaba, aun en su labor periodística, un "poder lírico... una armoniosa y aun elocuente riqueza verbal".¹³⁷ Adolfo Posadas afirma que "es uno de los buenos escritores de lengua castellana" y lo pone al nivel de Rodó, Joaquín V. González, Darío y Lugones.¹³⁸ Roberto F. Giusti consigna que el prosista tiene "austero y pomposo estilo".¹³⁹ Tratando de *El País de la Selva*, dice el mismo Giusti que, si bien rechaza el capítulo primero por "cierto aparato épico" y "algunas formas estilísticas hugonianas", el "libro se desliza con el tono de una narración casi siempre sencilla, llana, que nos pone en contacto directo con las cosas y los seres que el autor se propone pintar"... "Esa simplicidad del libro es su condición más sólida, con tanta mayor razón, cuanto que, no es una fácil fluidez sino una esponta-

¹³⁷ *Mundial*, París, I-1914.

¹³⁸ *Temas de América*, Valencia, 1926.

¹³⁹ *Nuestros poetas jóvenes*, Buenos Aires, 1912.

neidad brillante, vigorosa, derivada del tono, del lenguaje empleados, y de la honda comunión del artista con el tema que trata.”¹⁴⁰ El culto crítico no fue tan elogioso al juzgar otros volúmenes de Rojas. *Parmeno* (el escritor español José López Pinillos) se refería más al orador, aun cuando el conferenciante leía su prosa: “los párrafos amplios y rotundos, de ardiente verbo y de primorosa construcción, cautivaron al auditorio”.¹⁴¹ En la citada revista *Nosotros*, anónimamente, se hace mención del “estilo magnífico, idioma a la vez plástico y musical, extraordinario de fuerza y de colorido”.¹⁴² Atilio Chiappori habló de “la pureza de su estilo” al ofrecer un banquete a Rojas. Manuel Gálvez, comentando *Blasón de Plata* dice de su estilo “es numeroso, fácil, elocuente, musical, quizás en exceso sonoro y oratorio. Es la prosa de un maestro, aunque no es lo prosa que debe estimarse más”.¹⁴³ Víctor Juan Guillot comentó: “Posee el señor Rojas una prosa que sin lograr esa alada elasticidad privilegio de ciertos estilos, alcanza la claridad y elegante precisión deseable en un instrumento verbal cuya utilidad no debe estar exenta de belleza.”¹⁴⁴ Arturo Vázquez Cey dijo: “Limpio y uniforme se muestra ese estilo en los pasajes destinados al razonamiento discursivo. Adecuadamente se remonta al plano del arrebatado ditirámico y de la visión alucinante, y son entonces suyos el color opulento y la línea vivaz. El vigoroso prosador que es Rojas nos ha dado en *Eurindia* páginas duraderas donde la flexibilidad expresiva se concilia con la nitidez lapidaria.”¹⁴⁵

Este juicio es, sin duda, el más exacto. El estilo literario de Ricardo Rojas, si bien es siempre fiel expresión de su personalidad, ofrece variaciones dispares, según el carácter de la obra en que se manifiesta. Lo vimos en los ejemplos expuestos anteriormente y podríamos dar otros más, si deseáramos extender este capítulo.

En el estilo de Rojas se encierran la raza, la geografía, la época, el tema, el designio con que está compuesto el tra-

¹⁴⁰ *Nosotros*, t. II, 1908.

¹⁴¹ En *Heraldo de Madrid*, 28-V-1908.

¹⁴² N° VIII-IX-1908.

¹⁴³ *Revista de América*, París, XI, 1912.

¹⁴⁴ *La Época*, 28-XII-1916.

¹⁴⁵ *Humanidades*, La Plata, XI-1924.

bajo. Sus narraciones y descripciones adquieren formas diferentes a las del razonamiento, la crítica, la digresión, el apartado discursivo. El *tempo* es distinto en *El País de la Selva* y en la *Historia de la Literatura Argentina*; lo es, asimismo, en *Eurindia* y en el *Ensayo de Crítica Histórica*. Aquellas variantes y los matices que en ellas se producen enriquecen la prosa de Rojas, le imprimen un singular atractivo y aunque la sitúen, por momentos, en una época determinada no la reducen a los límites de una escuela y le quitan, por ello, amplitud y universalidad. No podemos decir que esa prosa sea clásica, ni romántica, ni realista, ni modernista. Posee elementos de todas esas tendencias, a veces se hace severa y objetiva, a veces figurativa y llena de subjetivaciones, bien se reduce a la expresión directa, bien se ornamenta con ciertas preciosidades. Pero esta diversidad —lo repetimos— no importa para que esa prosa —según decía Flaubert— sea la manifestación de una manera de *ser*, de un modo de *vida*. En suma, de una personalidad. Eso sí, de una personalidad íntimamente ligada a su tierra, a sus tradiciones, a su tiempo, y que, no obstante, se dilata hacia todo el mundo hispánico en el ámbito del espíritu, en la función del pensamiento, en el ejercicio de las letras.

De ahí que utilizando en ese estilo de Rojas se pueda encontrar algunas concomitancias con Hugo —por cierto, muy de primera hora, muy fugaces, bastantes en su poesía inicial, casi nulas en su prosa—; algunas, también, con Castelar, especialmente cuando se trata de discursos; algunas con Valle-Inclán, el de las *Sonatas*, al abordar narraciones pintorescas. Ninguna de ellas es suficiente para hablar de copia o calco, porque si así fuere significaría una negación del propio estilo, que es tan determinado en todo el curso de la obra.

“El floripondio”

En ocasiones, puede observarse una acumulación o redundancia sobre una idea definida, que se reitera acaso sin necesidad, y que se presenta como un contraste sorprendente ante la rigidez, el castigo con que el escritor procede en otras oportunidades. Aquel sentido de la abundancia, que se advierte, por ejemplo, en la *Historia de la Literatura Argentina*, fue el

que sugirió a Paul Groussac, la imagen del "floripondio". El autor de *Mendoza y Garay* usaba el vocablo en su segunda acepción: "Flor grande que suele figurar en adornos de mal gusto". Para él, la *Historia* era desmedida en su extensión, porque no creía en una literatura nacional. Era desmedida, asimismo, porque juzgaba a la prosa de Rojas, por alusión, como "el cultivo del floripondio"... "los relumbrones de una sonora y hueca fraseología". Es muy probable que Groussac no hubiera hecho más que hojear muy de pasada la voluminosa obra, porque de haberla leído con alguna atención habría comprobado que Rojas lo cita en ella con mucha frecuencia y con repetido elogio. Cerca de medio centenar de veces, y considerándolo casi siempre como maestro, lo nombra a él y a sus trabajos. Respecto a la edición crítica de los *Anales de la Biblioteca* la considera "la más perfecta". Y agrega: "No incurre Groussac en apasionadas interpolaciones ni indolentes vacíos. No mutila un texto que no le pertenece. Es una edición hecha de acuerdo con las más elementales reglas de prolijidad literaria y escrúpulo paleográfico; reglas que fueron ignoradas o violadas por los editores y diplomáticos de la generación anterior, y que, a pesar de lo andado, aún sigue siendo la fácil ley de nuevas aventuras literarias."¹⁴⁶ Paul Groussac censuró a Rojas haber incluido la poesía popular argentina en la misma *Historia*, diciendo que ello importaba "confundir el rancho con la arquitectura", juicio que hoy vemos hasta qué punto constituía una grave equivocación. Es evidente que le molestaban las investigaciones del investigador literario...

Error garrafal

Groussac arremetió contra Ricardo Rojas a causa, también, de su error garrafal cometido, en *Un enigme littéraire.- Le Don Quichotte d'Avellaneda*, al atribuir este libro a un escritor ya fallecido, a la sazón, un tal Martí, naturalmente imposibilitado de ser el autor...

Menéndez y Pelayo, que señaló esa *imposibilidad* y dejaba en posición tan desairada a Groussac en una polémica famosa,

¹⁴⁶ *Hist. de la Lit. Arg.* - "Los Coloniales", 2ª edic., pág. 531.

le dijo a Rojas, en ocasión de la visita de éste a España: "Después de tantas candidaturas problemáticas para identificar a Fernández de Avellaneda, la de Martí era la única imposible, porque éste había fallecido antes de que apareciera el libro de Cervantes. Yo no hice sino publicar el documento que comprueba la muerte de Martí". —"Usted ha invalidado con sólo dos páginas —le contestó Rojas— todo un libro escrito para desacreditar a la cultura española".¹⁴⁷ Esta solidaridad de Rojas con Menéndez y Pelayo costó al escritor argentino la animosidad arbitraria del crítico francés. Y lo ingrato es que tantos intelectuales de las generaciones siguientes han seguido citando la denostación de Paul Groussac sin buscar su origen y sin determinar qué circunstancias la provocaron.

Pero sabemos hoy perfectamente hasta qué grado el historiador de *Santiago de Liniers* se equivocaba en su propia labor y en el juzgamiento de la ajena. Conocemos sus injusticias respecto a Echeverría y Alberdi, por ejemplo. Groussac no se identificó jamás con el país, a pesar de su larga residencia en la Argentina, y los numerosos trabajos que dedicó a los temas nacionales. Quiso ser siempre *Paul* y no *Pablo*. Jamás se consoló de no haber podido ser un gran escritor francés, de ser en París un "boquiabierto provinciano", como dijo en el *Viaje intelectual*, en ocasión de su visita a Víctor Hugo. Cuando vivía en Buenos Aires añoraba a su patria de origen, su lengua, su cultura, y atacaba a casi todo aquello que con su patria de adopción se relacionase y, por extensión, a cuanto se refiriese al mundo hispánico. Un carácter áspero, más aún violento, motivado por esa dualidad imposible de allanar o resolver, hizo de él un aristarco incomprensivo o desdenoso para lo argentino, hostil a *outrance* para lo criollo, que chocaba, naturalmente, con su idiosincrasia, a pesar de su estada en San Antonio de Areco...

No se rebajarán aquí los méritos de buena parte de su labor histórica, aun cuando acaso falte revisarla, cosa que no se ha hecho, porque aquella actitud admonidora de Groussac ha constituido una defensa y un escudo *post mortem* para toda

¹⁴⁷ El doctor José A. Oría publicó un trabajo titulado "La polémica de Menéndez Pelayo con Groussac sobre el *Quijote* de Avellaneda", en que expuso con detalle esa controversia y donde figuran los ataques del escritor francés al maestro español y a toda la cultura de España.

su obra. Muy embargadas por la influencia francesa, las generaciones de ese tiempo consideraron poco menos que *tabú* cuanto produjo. Sin embargo, Antonio Dellepiane no vaciló en censurar *Fruto vedado*, considerándolo labor de “pluma poco segura”.

Paul Groussac incurrió en equivocaciones como crítico y en errores muy evidentes como escritor de imaginación. Aquí deseamos referirnos sólo a sus piezas teatrales, que es punto interesante para nosotros.

Obras teatrales de Groussac

La divisa punzó (1923) fue considerada como una obra maestra con la que se iniciaba, nada menos, que el teatro histórico argentino. Para quienes así opinaban, no existían, como documentos, los dramas del tiempo de la Revolución, y quedaban olvidadas comedias de Martín Coronado, Nicolás Granada, David Peña, Enrique García Velloso —1810, *Minué Federal*, *Facundo*, *Los amores de la Virreina*, para citar brevemente—, que habían cumplido con dignidad aquella misión. *La divisa punzó*, bastante bien compuesta sobre el fondo histórico de la conspiración de Maza, en 1840, no pasa, sin embargo, de ser una pieza melodramática de intriga exterior, donde se advierte el influjo de Victorien Sardou en el trazo simple de los personajes y en el efectismo de las situaciones. Su Rosas, su Manuelita, los Maza padre e hijo, todas sus figuras en fin, no agregan nada psicológicamente ni dramáticamente a las que ya habían manejado los autores nombrados y otros más. Su lenguaje es una prosa un tanto amanerada y, desde luego, incolora, como toda la suya, producto de una gramática aprendida con fría corrección.

Pero realmente *La divisa punzó* sería una obra maestra si la comparásemos, con *La Monja* drama en un acto, dedicado a su hija Taita, y que desconocen —creemos— los rendidos admiradores del escritor francés.¹⁴⁸

La escena se desarrolla en el castillo de Saint-André, propiedad del Conde de Laroche, en una mañana otoñal del

¹⁴⁸ Editado por Athenea. s/f.

año 1885. Allí aparece Gastón Laroche, hermano del propietario, de regreso de sus largas aventuras por América, bajo el nombre de Alán Juhel. Clara Bresson, cuñada del Conde, una mística fanática, recibe al viajero y en la conversación descubre que el intruso tuvo, en otro tiempo, relaciones con su hermana Berta, que es actualmente la Condesa de Laroche, cuyo gran retrato cuelga de uno de los muros del salón. El viajero no sabía que aquella mujer a quien enamoró —que se hacía llamar, entonces, Eva Rogers— iría a convertirse en su cuñada. ¿Qué hacer? Berta dispone que Gastón se marche inmediatamente, sin llegar a ver a los condes, que están ausentes en esa hora. Y Gastón acepta este mandato, aunque ya, en tales momentos, de quien se ha enamorado con el *coup de foudre* es de Clara. Ella, también, ha sido *flechada* por él. Pero el destino dispone que se sacrifiquen y separen.

“Clara: —Gastón... os suplico.

Gastón: —(da un paso y se vuelve). Adiós para siempre...

Clara: —(bajando la cabeza, murmura). Para siempre adiós...”

Poco después llega el Conde de Laroche y se entera de que su hermano, a quien no ve desde hace tanto tiempo, ya ha partido. Entonces grita:

“Laroche: —(exasperado). ¡Ah lo he temido desde el primer momento! Y le has dejado partir por no humillarte. Tu intolerancia de fanática arroja de su casa a mi hermano el día que vuelve, después de diez años de ausencia... ¡Has hecho eso, tú!... ¡Ah, rayo de Dios! (Tiene un ademán terrible, pero se reprime y estrella la vasija contra el suelo).”

La obrita no es defendible, como se advertirá, por ninguna parte. Sus personajes son muñecos sin vitalidad, sin carácter, sin lógica alguna en ideas, sentimientos y actitudes. El lenguaje es, según se ve, artificioso y ridículo: “¡Oh, sueño supremo de mi declinante juventud!... Refugio de paz profunda —una hora gozado, y cuya pérdida me va a dejar una fatiga indeclinable que nadie aliviará... ¡Ay, no era ya por Berta por quien quería quedarme! (Gastón cae de rodillas a los pies de Clara, llevándose a los labios una mano de ésta).”

Como se lee, aquí la prosa no es ni siquiera correcta. Adviértese que el autor piensa en francés y traduce luego en un castellano detestable. Después de leer tales escenas, uno se pre-

gunta si el crítico que las escribió cuando ya iba a cumplir cuarenta años, en plena madurez por consiguiente, tenía mucho derecho a censurar a otros escritores. Pero era un francés... y eso es un gran título en el mundo literario.

Arte y lenguaje

“La palabra es lo que tiene de más humano el hombre”—afirmó Wladimir Weidlé en el *Coloquio de Buenos Aires*—, para definir después: “El arte es el lenguaje”. Volviendo a Ricardo Rojas podemos asegurar que en él se cumplen estas dos manifestaciones. Su palabra —la que hoy tenemos escrita y la que escuchamos en otro tiempo— posee y poseía un don cordial que no puede ser negado. Caracterízase, también, por una dignidad que comprende el aspecto espiritual y el aspecto literario a un mismo tiempo. Su expresión fue, en todo momento, noble, elevada por el concepto, con un gran decoro en la forma. Su personalidad está presente siempre en su frase. Su palabra no puede ser más humana. Su lenguaje es, exactamente, su arte.

Ya Florencio Varela se quejaba del descuido en el habla. “Nada hay en nuestra patria —escribía en carta a José María Gutiérrez, en 1835— más abandonado que el cultivo de nuestra lengua... la más rica, sonora y numerosa de todas las vivas”. Durante el curso del siglo pasado ese abandono fue cada vez más evidente. Sin recordar a quienes deseaban forjar un idioma argentino propio —ya se dijo—, el prurito de desdeñar el castellano se hizo muy notorio. Lucio V. López dice en *La gran aldea*: “No era *chic* hablar español en el gran mundo; era necesario salpicar la conversación con algunas palabras inglesas, y muchas francesas, tratando de pronunciarlas con el mayor cuidado, para acreditar raza de gentilhombre”. Miguel Cané confesaba en sus *Charlas literarias*: “Para cualquiera de vosotros, yo el primero, que no escribimos en español, sino en un dialecto especial, en que el vocablo es más o menos castellano y la forma siempre francesa...” Y Ángel de Estrada: “En mi época se pensaba y se leía en francés...” La lengua estaba, pues, entregada a los caprichos del escritor y del conversador. No iremos a negar que aquellos escritores

—suponemos que los conversadores también, y pongamos a Mansilla como uno de los ejemplos claves— tenían una elegancia innata o adquirida para redactar o hablar en esa jerga mundana en que la construcción gramatical y tantos vocablos insertos acá o allí eran extranjeros. Esa elegancia fue propia de una época —si se quiere, la *belle époque* nuestra, también—, porque el tiempo, las costumbres, los caracteres le eran propicios. No existe, en cambio, tal elegancia en nuestros días, donde aún se reflejan aquellos hábitos extranjerizantes.

Ricardo Rojas, que reaccionó contra ese desdén por la lengua castellana, es uno de nuestros escritores más castizos, sin que por ello haya perdido ni en parte mínima su carácter nacional. Muy por el contrario, su estilo es eminentemente argentino. Por cierto que está, asimismo, dentro de una época. Lo está, de igual manera aun cuando con tonalidades muy diferentes, la prosa de un Enrique Larreta, quien hizo gustoso alarde de su hablar castellano, aprendido de las criadas españolas de su familia. Tampoco Lugones fue afecto al extranjerismo. En realidad, todo un núcleo de escritores en los comienzos de nuestra centuria, reaccionó contra el galicismo y el afrancesamiento. Ahí están Rafael Alberto Arrieta, Ricardo Sáenz-Hayes, José A. Oría, Arturo Capdevila, Jorge Max Rohde, José León Pagano —que llevó su prurito a la supresión de todo *que* en la oración— y otros varios de la generación siguiente, cuya lista, por fortuna sería larga.

El mismo lenguaje es reflejo de la cultura de cada escritor y el de Ricardo Rojas nos demuestra cuanto era, desde luego, la que él poseía, la que nos ha dejado inserta en una obra tan fértil como es la suya, en una poligrafía que, bien mirada, no tiene igual dentro de nuestra literatura.



VII

LA DRAMATURGIA

PROCESO, CRÍTICA Y CONCEPTO DEL TEATRO

Vocación dramática

LA LITERATURA DRAMÁTICA NO FUE UNA CAPRICHOSA IMPROVISACIÓN de Ricardo Rojas, en su madurez, dentro de su vasta poligrafía.

Desde muy joven sintióse atraído por el teatro y tanto es así que ya en 1901, antes de cumplir los diez y ocho años, se inicia como crítico en *El País*, publicando el 28 de marzo una crónica del estreno de *Electra*, de Galdós, trabajo que recopilará, después, con otros en el libro *Alma Española*. El precoz exégeta no dejaba de tener razón cuando comenzaba su artículo con estas frases: "La resonancia que ha alcanzado en estos días la obra de don Benito Pérez Galdós confirma que el secreto del éxito es la oportunidad". El drama del gran novelista español era, efectivamente, pieza de circunstancias y ya se sabe cómo le fue inspirada por un resonante suceso ocurrido en la sociedad matritense en aquella época. Pero, por supuesto, el éxito de Galdós —especialmente artístico— en la renovación del teatro hispano a fines del pasado siglo, quebrando el esquema melodramático de Echegaray, distaba de ser acontecimiento de mera oportunidad. Tratábase, nada menos, que de afianzar el realismo como estética y de crear personajes con una sustancia humana de que carecían los entes imaginados por el explosivo autor de *El loco dios*. El joven crítico

parecía desconocer las otras obras dramáticas galdosianas, comenzando por *Realidad*, que es el fundamento del verdadero teatro contemporáneo español.

Vale la pena detenerse en algunas consideraciones de Rojas sobre *Electra*, puesto que vamos a estudiar su propia creación escénica. "Este drama, concretando el juicio a su realización, ofrece algunos inconvenientes desde el punto de vista puramente artístico. El lenguaje natural y sencillo tiene a veces vibraciones de elocuencia. La idea se concreta en ocasiones, profunda o luminosa, en un monosílabo o en una frase breve como una sentencia. Pero a pesar de todo esto los dos primeros actos fatigan por su extensión, por su falta de vida y la concurrencia de personajes cuya desaparición beneficiaría ciertas escenas. El tercero y cuarto actos son juntos como un gran hueco atlas que sostuviera el siguiente, la cabeza de la obra, valioso por su desenlace rápido, elocuente, aun cuando hay que lamentar el discurso demasiado largo y ridículo que la Sombra de Eleuteria dice ante la presencia aterradora de su hija"... "Pero donde se revela el extravío de Galdós es en lo fundamental, en el curso de la acción, en la falta de intuición psicológica que ha revelado en la creación de los personajes y, sobre todo, en el recurso de que se ha valido para descubrir la verdad, cuya victoria definitiva constituye la tesis de su drama. Hay en esto último por lo menos, la contradicción inaceptable de que la *verdad* sea revelada por la *ficción*. Por otra parte, una aparición de ultratumba en los comienzos del siglo xx y en una obra de índole esencialmente positivista y liberal, es algo que resulta anacrónico y chocante".

No citaremos más extensamente. Por este párrafo se advierte que el flamante crítico no carecía de perspicacia, aun cuando enrostrase a Pérez Galdós *torpeza psicológica* y *falta de vida*, que no son, precisamente, insuficiencias del creador de *Fortunata y Jacinta*, para citar sólo dos criaturas vitalísimas y de caracteres definidos con agudeza. "Con todo, *Electra* revela un alto pensamiento". La parte afirmativa del balance, aunque corta, sirvió a Rojas para afrontar la visita al novelista de *El Audaz* cuando estuvo en España. Recordaba, entonces, su artículo juvenil, que "reducía el valor estético de la pieza" y consideró de su "deber decírselo lealmente". Galdós le contestó que era de su misma opinión... Pero

cuando cuenta la anécdota en el *Retablo Español* ya sabía Rojas, lo que la obra galdosiana representaba en la escena de aquel país: "Hoy se reconoce que él modificó el clima del teatro español, por el tipo de conflictos morales que planteara y por el lenguaje de sus diálogos, sin declamación ni culteranismo".¹⁴⁹

Vamos a ver cómo Ricardo Rojas estuvo siempre atento al arte dramático, tanto universal como nacional.

En *La Victoria del Hombre*, cita, entre los precursores, al creador de *Peer Gynt*:

*Ibsen, absorto en su creación, tranquilo,
entre el presente y el futuro media;
y en el yunque titánico de Eskylo
forja sus personajes de tragedia.*

Y en el mismo libro de poemas hace alusión a una de las grandes obras ibsenianas:

*Coro de gloria lanzarán los bronce,
y el pueblo, Solness del futuro drama,
elevantá su torreón, entonces,
hacia la luz que su ideal inflama...*

El recuerdo de Henrik Ibsen le acompañará, porque, muchos años después en *Archipiélago*, en medio del "ambiente invernal o nórdico, de tragedia ibseniana" recuerda "el final de *Espectros*" y "*la muerte de Osvaldo*".¹⁵⁰ En otro lugar refiérese a Goncourt, Bracco, Shaw, D'Annunzio.

La escena hispana

El teatro español, especialmente, el del Siglo de Oro, es el que atrae frecuentemente la atención de Rojas en diferentes libros. Conoce su historia y su estética, sus antecedentes como las más antiguas *danzas macabras*, que evoca a su paso por

¹⁴⁹ Pág. 221.

¹⁵⁰ Pág. 175.

Sevilla, cuando escribe *Retablo Español*, o bien los *dramas evangélicos*, las *Pasiones*, los más remotos *autos*. Lope de Rueda le parece, en sus *pasos*, demasiado “vulgar” y “tosco en su realismo”, y no advierte lo que palpita de vida popular en esas piezas del batihoja andante, que tan bien conoce a sus coterráneos. “El primero que verdaderamente asimiló la gracia estética y el colorido popular de Andalucía —agrega— fue Cervantes en sus comedias” —en pocas y más bien en sus *entremeses*, diríamos nosotros—. Ya se sabe hasta qué punto el genio cervantino tuteló parte del numen de Ricardo Rojas, aun mismo al trazar cierto paralelo entre Don Quijote —al que dedica uno de sus mejores sonetos— y el general San Martín. Varios fragmentos líricos de las obras teatrales de Cervantes fueron recopilados por el escritor en su volumen de las *Poesías con el Viaje del Parnaso*. Su admiración por la *Núrnberga* —ya lo anotamos— le lleva compararla con *Los Persas*, de Esquilo, sin desmedro alguno para la tragedia hispana. No podemos, sin embargo, admitir al español como poeta trágico rival del griego, porque si Cervantes sobresale en la escena es, precisamente, como poeta cómico, según lo prueban la primera parte de *El Rufián dichoso* y *El rufián viudo*. Menos memoria tiene para el teatro de Lope de Vega, pues en su visita a España apenas si cita a *El Arsenal de Sevilla* cuando se enfrenta a la Torre del Oro. Tampoco se extiende sobre Tirso de Molina y Calderón de la Barca.

En el mismo *Retablo* insiste respecto a la dramaturgia española, pues concurrió frecuentemente a las salas de espectáculos. Evoca, así, a Don Ramón de la Cruz, cuyos sainetes entiende con justeza que fueron reacción contra la tendenciaseudoclásica en la Madrid dieciochesca, venganza del ingenio hispánico ante el exotismo imperante en el proscenio. De este autor habla con más detalle en su *Historia de la Literatura Argentina*. Es indudable la afición de Ricardo Rojas por el arte dramático. Así comenta con vivacidad que el teatro del Duque de Rivas, de Zorrilla y de Echegaray significa un renacimiento de lo hispánico frente a lo afrancesado, no obstante la influencia romántica europea. “Por ese camino de la libertad creadora —dice en el *Retablo*— el teatro español retornó al realismo de Dicenta, Benavente o los Quintero, cuando la sensibilidad del público se fatigó de la grandilocuencia romántica”.

Algunos saltos hay en esa trayectoria, como, por ejemplo, los que representan López de Ayala, Tamayo y Baus, Ventura de la Vega, con su período evolutivo entre la escuela romántica y la realista, lapso donde debe colocarse, también, a Echegaray. Mas de Ventura de la Vega no podía olvidarse Rojas durante su estada en España, porque se trataba de un criollo.

Recuerda, efectivamente, cómo la madre, doña Ventura Cárdenas, envió al niño de once años a España, en 1818, para que allí se educase, y cómo al cruzar por la Plaza de Mayo el pequeño a quien llevaban a la fuerza, gritó para que le libertasen: “¿Qué, no me defendéis? ¿No estáis viendo que so pretexto de educarme van a llevarme a la patria de los tiranos godos? ¡Favor! ¡Favor! ¡Salvad a un ciudadano indefenso!” Si tales fueron las voces del cautivo habrá que convenir que, desde tan temprana edad, poseía el don dramático y el lenguaje propio del seudoclasicismo... Ricardo Rojas no incluyó a Ventura de la Vega en la literatura argentina, porque el autor de *Bruno el Tejedor* no quiso regresar nunca a Buenos Aires y realizó toda su obra en España. Rojas transcribe algunos versos nostálgicos:

*Cruza sin mí los espumosos mares;
Saluda, ¡oh nave!, de mi patria el muro,
Y déjame vagar triste y oscuro
A la orilla del lento Manzanares.*

Ventura de la Vega no vivió, por cierto, triste ni oscuramente, pues fue una de las figuras literarias más brillantes de su época, director del Conservatorio Nacional, subsecretario de Estado, académico, maestro de la reina Isabel II. “De mayor envergadura que en la lírica fue la obra de Vega en la dramática... Compuso obras originales que le valieron notables éxitos, entre ellos su comedia *El Hombre de mundo*, su drama *Fernando de Antequera*, su tragedia *La muerte de César*. Esta última, aunque inspirada en el ya declinante clasicismo francés, vibraba con el recio liberalismo que el italiano Alfieri había consagrado en sus obras de esa especie”. Allí Bruto proclama: “No puede ser feliz un pueblo esclavo”. También cuenta Rojas algunas anécdotas de Ventura de la Vega, entre ellas la postrera, que desfigura por pudor, y que nosotros va-

mos a relatar aquí, con perdón de los lectores, puesto que el teatro actual ha barrido con el decoro del lenguaje y si allí se oyen continuamente palabras procaces, bien puede aquí leerse una . . . Ya en estado gravísimo, durante su última enfermedad, el dramaturgo se confesó y obtuvo la absolución de sus pecados. Pero entendió que aún le faltaba declarar una culpa que hasta entonces había callado escrupulosamente. “¿Cuál es ese pecado, hijo mío?” —le preguntó el cura—. “Padre contestó Ventura de la Vega—, me jode el Dante . . .” Rojas, que disimula esta expresión con la palabra *aburre*, añade: “Porteño burlón, hasta en la hora de la muerte. ¿Porteño? ¿Madrileño?” Sarmiento recordó, asimismo en sus *Viajes* a este argentino-español, pues conversaron largamente en Madrid.

Siempre atento al teatro hispano, Rojas anota tres nombres de escritores notorios en su actividad literaria, pero casi desconocidos para la escena: Ángel Ganivet, Manuel Bueno y Ramiro de Maeztu. Al estreno del drama de Ganivet, *El escultor de su alma* asistió en una sala suburbana madrileña, donde lo ofreció una institución intelectual llamada *Teatro de Arte*, ajena a los intereses comerciales. Este conjunto independiente buscaba hacer del teatro “un laboratorio de ensayos donde libremente sean puestas en práctica nuevas fórmulas de arte” . . . para “elevar el nivel intelectual, moral y estético del teatro”. Los intérpretes no eran actores profesionales y anunciaban un repertorio de obras que por su “originalidad de orientación, incompatibilidad con el gusto corriente, dificultades escenográficas o de otra índole, no sean representables en los teatros actuales”.

El escultor de su alma había sido escrita en verso por el autor de *Idearium* poco antes de su suicidio en aguas de Finlandia y era considerada como un testamento espiritual. “El público —infórmase en el *Retablo*— quedó desconcertado con la pieza, que pretende ser una alegoría al modo de los autos sacramentales, pero que aborta por su falta de humanidad y claridad. El argumento y las palabras denotan el desvarío de un espíritu que ha naufragado en la locura. Pedro Mártir, escultor, tiene de Cecilia, su amante, una hija simbólicamente llamada Alma, cuya vida transcurre entre la voluntad de su padre, que quiere inmortalizarla, y el amor de su novio, Aurelio, que la impulsó hacia las vanidades del mundo.

Sin que se vea bien por qué, Pedro Mártir abandona la casa en busca de libertad y cuando a ella vuelve como un mendigo, encuentra a Alma convertida en piedra". El escultor se prosterna ante su hija petrificada, y exclama al concluir la obra:

*Ser de mi alma creador,
crear un alma inmortal
de mi alma terrenal;
ser yo mi propio escultor
con el cincel del dolor;
solo, sin Dios, esto que
lo que en mis sueños soñé.
Y ahora que voy a morir
despierto y veo surgir
la escultura de mi fe.*

El *Teatro de Arte* anunciaba para su temporada los estrenos de *Teresa*, de Leopoldo Alas (*Clarín*); *Sor Filomena*, de los hermanos Goncourt; *Peregrino de amor*, de Roberto Bracco; *Cuando caen las hojas*, de José Francés; *Trata de blancas*, de Bernard Shaw; *El sueño de una tarde de otoño*, de Gabriele D'Annunzio; *La Roussalka*, de Edouard Schuré.

De Manuel Bueno cita Rojas la comedia *El talón de Aquiles*, que no vio representar. De Ramiro de Maeztu da la siguiente noticia, que debemos recoger por curiosidad. En 1908 —informa— escribió un drama, *El Sindicato de las Esmeraldas*, que iba a ser el comienzo de una serie teatral. En tal año y a este respecto, el escritor español dirigió una carta al argentino: "Quiero hacer un teatro optimista y realista, a la vez. El teatro optimista de nuestros abuelos y padres donde se castigaba al vicio y se premiaba a la virtud era falso y superficial. Después ha venido un teatro realista y veraz —Ibsen, Becque, Bernard Shaw, Bernstein, Hauptmann y Mirbeau, y, salvando las distancias, Benavente—, pero es un teatro pesimista y desolado o sucio y cínico que parece decirnos: comamos, bebamos, puesto que no tiene salida el círculo de maldades en que vivimos encerrados. Y yo quisiera decir: ¡hay salida!, porque estoy ya de vuelta de eso, del pesimismo, y veo que aun dentro de las circunstancias e ideas de la vida moderna, la solución menos mala de cada problema individual

consiste en ser bueno, en ser generoso de espíritu, en echar el hombro a la obra común en vez de hurtarlo.”¹⁵¹ El señor Maeztu —según lo advertirá quien conozca aunque sea superficialmente el teatro— mezclaba absurdamente nombres como el de Ibsen y el de Bernstein, erraba hasta la estupidez al considerar sucio a Shaw y caía en la mayor ignorancia al entender que autores como Becque, Mirbeau y Hauptmann sólo invitaban a comer y beber en este mundo. . . Tales conceptos son una prueba de la confusión frecuente y las deleznales contradicciones en que incurrió en su vida y su obra el señor Maeztu, quien no escribió ni aquel “teatro optimista” ni fue capaz de componer ningún otro.

Ricardo Rojas hace referencia, asimismo, a la obra escénica de dos poetas: Francisco Villaespesa y Eduardo Marquina. Del primero cita el drama *Aben-Humeya*, que juzga exactamente como “endebles, pero lleno de heroísmo y lirismo”, y *El Alcázar de las Perlas*. Del segundo, *Las hijas del Cid*, que no le agradó al ver a un Rodrigo Díaz de Vivar en calidad de suegro ofendido. . .

Más extensa es su anotación acerca de Jacinto Benavente, de quien presencié el estreno de *Señora ama* por la compañía de María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza en el Teatro de la Princesa. El espectador apuntó sus impresiones: “Decíase que la nueva obra era una comedia dramática, de formas realistas, en la que el talento benaventino mostrábase renovado y más vigoroso que en otras piezas anteriores. Algunas de sus primeras comedias parecían a muchos críticos demasiado frívolas y conversadas, con efectos de un sentimentalismo no siempre muy castizo. Verdad que él había impreso al teatro español un tono discreto, después de los estertores del romanticismo. Al desaforado teatro de la Restauración, sucedíale con él un realismo afinado en ironía, más acorde con el pesimismo crítico que desazonó a la generación del desastre. El nuevo dramaturgo llegaba a la sazón saludado por los aplausos de la esperanza. Admirábase ya su ingenio y su habilidad, pero se reconocía en sus comedias de salón influencias de Wilde, de Lavedan, de Capus, de D’Annunzio; se lo deseaba menos intelectual y cosmopolita. Con *Señora ama*, según los anuncios

¹⁵¹ Pág. 253.

del estreno, Benavente alejábase de la ciudad y la aristocracia para inspirarse en comarcas de una aldea castellana con recios personajes populares. Dijérase que con ella encaminábase, ya entonces, a las eternas fuentes de su raza". Relata a continuación la fábula de la obra, que no transcribimos por ser muy conocida. Sábese, efectivamente, que Dominica, esposa de Feliciano, disculpa los amoríos de éste y acoge casi maternalmente a sus hijos naturales, hasta que ella misma siéntese madre y reclama por entero al padre para su propia criatura. "De ahí —dice Rojas— que la transición psicológica y el pacto final de ambos cónyuges lógranse en la pieza mediante hábiles matices de llanto y risa diluidos en una sola ternura. Dentro del realismo con que la obra está compuesta y dialogada, hay en ella un fondo ético de salud rural." Y pasa, después, revista a buena parte de la creación dramática benaventina, desde *Gente conocida* hasta *Santa Rusia*.

También dedica cierta atención a los hermanos Álvarez Quintero y recuerda —siempre en su *Retablo*— una conversación que tuvo con Serafín a quien encontró en la calle de las Sierpes. "Sevilla parece inventada por los Quintero" —le dijo—. "Ambos poetas, en íntima colaboración —agrega—, habían ya entonces (1907) representado en el teatro los aspectos más típicos de la vida andaluza. Paisajes, cortijos, pueblos, calles, rejas galantes, patios floridos, plazas en feria, cuadros de costumbres, tipos característicos, situaciones psicológicas. Todo el registro del vivir sevillano, con sus raptos de ingenio y modismos del habla vernácula ha sido llevado por ellos a escena. *Malvaloca*, *Amores y Amoríos*, *El patio*, *El genio alegre*, *Puebla de las Mujeres*, *Ramo de locura*, *Los galeotes*, *Las flores*, *La risa*; imagen externa en sus personajes y lugares, e imagen espiritual en sus argumentos y diálogos. El valor de ese repertorio, si grande por la observación y la técnica, reside más bien en lo impalpable de la inspiración racial. Hay en las comedias quinterianas, tan características en sus tintas, el hechizo que llaman *ángel* en aquella tierra. No digo *musa*, que es deidad retórica, sino *ángel*, según su nombre vernáculo". Y, para terminar en un resumen, manifestando que los autores habían sabido recoger todo el espíritu popular de Andalucía, dice así: "Eso es lo que inspira la obra de los Quintero. A ello deben su éxito popular. ¿Facilidad, brillantez, ligereza? Acaso,

pero hay algo más en ese aparente juego del ingenioso diálogo”.

Todavía quedan algunas frases de Rojas respecto a autores españoles modernos como las relativas a Don Ramón del Valle-Inclán. “Por aquel tiempo empezaba a mirar hacia el teatro y sentía la seducción del arte escénico”, y nombra a *CanCIÓN de Abril*, estrenada en Buenos Aires en 1910, y *Voces de gesta*. Curioso que al escribir el *Retablo*, el año 38, ignorase los *Esperpentos*, que tanto renovaban la dramática española.

Mas no podemos terminar estos comentarios, que ayudarán a fijar la perspectiva del teatro de Ricardo Rojas, sin reproducir su concepto general acerca de la dramaturgia de España, en una dilatada visión aunque apretada síntesis. Rojas señala la condición épica, la estética realista y la calidad humana de ese teatro, y después su libertad de concepción y de técnica. “El teatro español es el primero de Europa que rompe las normas clásicas para convertirse en una creación nacional de asuntos populares y formas nuevas. España es el país que produce el fenómeno de Lope, sin semejanza por su fecundidad en ninguna literatura antigua o moderna. España es el país que escenifica todos los argumentos, sin excluir los teológicos en los autos sacramentales, refundiendo en un solo espectáculo el misterio de la Eucaristía y los bailes del folklore. Basta enunciar estos tres hechos evidentes para comprobar que estamos en presencia de otra modalidad típica del alma ibérica. Su antigüedad, originalidad, fertilidad hacen del drama español uno de los más raros fenómenos en la historia de las culturas”. Lo compara, luego, al teatro helénico, y agrega: “El teatro español, en cambio, no tiene cánones; se renueva continuamente en plena libertad; nace del pueblo y para el pueblo; asimila todo lo que puede servirle para su representación; ningún asunto ni forma le están vedados. Lope, figura máxima, crea en la libertad de su ingenio y pone bajo llave los preceptos”.

Va delineando Rojas el proceso evolutivo de la literatura dramática hispana y marcando los distintos géneros que la componen; las surgentes tan diversas de su inspiración, desde la Teología a la más neta realidad; las expresiones orales en que el octosílabo coincide con el habla popular, sin excluir el culteranismo y las audacias rítmicas; la reciedumbre de los

caracteres y los planteos morales. Y después anota: "El orden social se respeta, puesto que los reyes patrocinan el teatro y la Iglesia le da en Lope, Tirso y Calderón sus más gloriosos autores; pero son inauditas las irreverencias del teatro con el rey y sus confianzas con la teología. Al teatro todo se le permite... El teatro es un mundo de libertad en que el alma ibérica se recrea."

Acusa la declinación de la escena bajo la influencia francesa y la reacción popular por obra del sainete representativo, porque el genio ibérico no había muerto bajo el alud de la imitación; entiende que el romanticismo español es una reacción típica y no una secuela del romanticismo francés, porque "fue un renacimiento de lo no clásico inherente al genio ibérico. Era un retoño del viejo tronco nacional con su romance, su dinamismo, su desborde de pasión y fantasía". El juicio es certero, porque los autores románticos de España: Rivas, García Gutiérrez, Hartzenbusch, Zorrilla se apoyan con frecuencia en las mismas leyendas que utilizaron los poetas del Siglo de Oro y utilizan las fórmulas expresivas tradicionales: el romance y la cuarteta octosilábica. Termina su exposición Rojas con unas opiniones acerca de la escena contemporánea —que ya reflejamos— y finaliza con este párrafo: "Como en el caso de la épica y de la picaresca, pongo aquí otra nota marginal sobre nuestra literatura; también en la Argentina el teatro nacional ha crecido en ambiente de popularidad y de libertad, tendiendo a ser una expresión vigorosa de la vida argentina".¹⁵² Esta frase nos lleva a determinar a continuación el estudio que Rojas dedica a la dramaturgia nacional.

Historia del teatro argentino

En las historias literarias generales suele considerarse con brevedad el teatro, mantenido a veces al margen de la literatura *propiamente dicha* —poesía y novela— por algunos críticos europeos. La frase famosa *hors la littérature* hizo durante largo tiempo un curso afortunado, que se rectificó en parte y en época reciente. Ricardo Rojas no cayó en ese error y cuando

¹⁵² *Retablo*, págs. 182, 183, 184.

escribió su estudio metódico acerca de las letras argentinas incluyó con extensión oportuna su comentario a la dramática en nuestro país, aunque por aquellos años no se diera importancia alguna a la actividad escénica nacional. En el curso de su obra informó y analizó la producción teatral cuando trató la labor literaria de escritores que habían compuesto, a parte de sus libros, dramas o comedias, y en el volumen dedicado a *Los Modernos* consagró una parte al recuerdo de los viejos coliseos de Buenos Aires y al desarrollo de la dramaturgia argentina.

En esa parte VI, comienza el capítulo XVIII con las siguientes palabras: "En la literatura argentina el teatro ha sido siempre un género de excepcional importancia. Desde el siglo XVIII, con el repertorio de Labardén, hasta el siglo XX, con el repertorio de Coronado, la actividad teatral no se interrumpió, ni durante la emancipación ni durante la tiranía", y más adelante dice: "Aun prescindiendo de su valor puramente literario, el teatro argentino es uno de los acontecimientos históricos más trascendentales de nuestra evolución civil en los últimos cuarenta años". Rojas observa al espectáculo escénico en su carácter de función social y entiende muy exactamente la influencia que la representación ejerce sobre el pueblo, en sus ideales como en sus procederes. Entre los propósitos esenciales de su *Historia* incluye al de "mostrar la transformación de nuestro teatro como costumbre social desde la humilde Casa de Comedias hasta los actuales escenarios", y está ese concepto tan fijo en él que, en su *Retablo Español* apuntará, según acabamos de ver, que el teatro nacional expresa con vigor y en libertad la vida argentina.

A lo largo de los cuatro volúmenes de la *Historia* Ricardo Rojas va examinando el nacimiento y la evolución de nuestra dramaturgia, considerando en primer lugar que el "embrionario teatro nacional es un fenómeno regional rioplatense, exclusivo y genuino" que se apartaba de una común manera de expresarse literariamente de todos los pueblos de Hispano-América. Comienza por evocar las representaciones esporádicas en tiempos coloniales, como las que se hicieron para celebrar la ascensión al trono de Fernando VI y de Carlos III, desde luego sin carácter profesional, por improvisados comediantes y en las que, además del repertorio clásico español, se ofrecieron

ya algunas producciones compuestas en esta tierra, loas de circunstancias, pero no sin cierta propia entonación. Son demasiado conocidas, ahora, tales noticias para que las reproduzcamos aquí detalladamente; no lo eran, entonces, y contribuyeron a una información general sobre los comienzos de la actividad escénica en nuestro país. Interpretáronse obras de Calderón y otros autores. *Las armas de la hermosura*, *Efectos de odio y amor*, *La vida es sueño*, *El anillo de Gijes*, *Primero es la honra*, etc., y algunas piezas, tales como la loa ofrecida en la ciudad de Corrientes, en 1761, diálogo entre Eolo, Neptuno, Ceres y Flora, donde el dios de las aguas declama en honor del nuevo soberano español:

*Y pues que su luz ardiente
borda de finos rubies
los tapizes carmesies
con que se dora el Oriente,
los mares y las Corrientes
mui sonoras y alhagüeñas
dando de su lealtad señas
hagan á Carlos tercero
que sea canto verdadero
el canto de las sirenas.*

Hace relación Rojas de las primeras salas de espectáculos que tuvo Buenos Aires, desde la célebre Ranchería, en que fue estrenada la tragedia *Siripo*, de Manuel José de Labardén¹⁵², hasta otros tablados provisionales y la construcción de nuevos coliseos, con referencias que no es del caso transcribir. Importa especialmente advertir la consideración que guarda hacia las tempranas aficiones teatrales de Labardén, durante sus cursos en Chuquisaca, su conocimiento de la tragedia griega, la comedia latina —leída probablemente en el texto original—, y el drama español del siglo precedente. El tanteo juvenil realizado por Labardén para componer una obra escénica inspirada por *La Araucana* revela ya el alto concepto dramático sus-

¹⁵² Mariano G. Bosch prefirió la grafía *Lavarden*, basándose en la genealogía del apellido y en la propia firma del poeta en un escrito elevado al Virrey, partida de casamiento y otros documentos. *Manuel de Lavardén, poeta y filósofo*, Buenos Aires, 1944.

tentado por el futuro cantor del Paraná, a quien persiguió un hado adverso, eso sí, puesto que estaban, al parecer, destinadas sus piezas a perderse en extravíos o incendios.

El "Siripo"

"Con el estreno de *Siripo* —escribe Rojas—, realizado el domingo de Carnaval, en 1789, la fundación de la Ranchería dejaba de ser un capricho burocrático o un pasatiempo exótico, para tornarse parte integrante de la vida porteña, conmoviendo la raza y los hogares con la emoción de la propia historia y el ideal de la propia cultura".

Siripo es, pues, la piedra fundamental del teatro argentino, colocada veinte años antes de la Revolución de Mayo, pero inspirada ya por motivos autóctonos —basada, como se sabe, en el episodio del Fuerte de Sancti Spiritus, relatado por Ruy Díaz de Guzmán— con personajes de indios y conquistadores y con el escenario del Río y de la Pampa. Con estas características esencialmente argentinas, Labardén se adelantaba en dos decenios a *The Indian Princess; or, la Belle Sauvage* de Nelson Barker, representada en 1809 en los Estados Unidos, primera obra norteamericana también sobre tema aborigen, según lo puntualizamos en trabajos anteriores de esta índole. Ya se sabe que el acto de *Siripo* que ha llegado hasta nosotros gracias al cuidado de Juan María Gutiérrez es —casi seguro— de una versión debida a Ambrosio Morante, y no texto primitivo del poeta virreinal. No es asunto para tratar aquí. Lo que nos importa es seguir la atención de Ricardo Rojas por cuanto se relaciona con nuestra dramaturgia. La interpretación de la tragedia —dice— "era la mágica evocación del pasado... consumada por el ensalmo del arte". Y agrega respecto a la fusión de la fantasía y la realidad: "De ahí que si Ruy Díaz procedió como Xenofonte, al mezclar a su historia tantas leyendas, Labardén procediera como Shakespeare al componer con una de esas leyendas su drama". Relata la fábula de la obra y examina las quince escenas de que consta el acto supérstite, preguntándose si eran dos o cuatro los desaparecidos, según el autor se inclinara hacia una u otra medida escénica. Marca el uso de la *anagnórisis* —tan

frecuente en la tragedia helénica— y señala el tono libertario del poeta —fiel a Voltaire y Alfieri— oportuno en aquellos lejanos tiempos de una *argentinidad* aún no nacida. Así transcribe:

*Yo voy a ser su guía y libertarle
de la injusta opresión. Sabrá el tirano
que los justos derechos de los hombres
no pueden tan sin riesgo ser violados.*

Resumiendo su juicio, Rojas apunta: “La tragedia que nos ocupa es uno de tantos ensayos que inspiró el pseudoclasicismo europeo del siglo XVIII, pero hay en ella elementos argentinos que descubren en su autor cualidades malogradas. Es el fruto en agraz de la *argentinidad*, entonces, germinante, y aunque la obra carezca de un alto valor estético, su esfuerzo inicial tiene sitio de gloria en la cronología de nuestra cultura”. Escápase a Rojas, sin embargo, que en *Siripo* palpitan sugestiones dramáticas importantes, que van más allá de lo histórico, lo estético y lo social. La lucha entre el indio y el conquistador adquiere ciertas proporciones simbólicas, aunque se aparte con propio designio de la antigua mitología, según lo advirtió el autor. Y la fascinación de la mujer blanca ejercida sobre el indio acusa un atisbo psicológico —oposición y atracción de las razas— que no puede pasarse por alto, porque se trata de un tema fecundo en la escena universal.

La desventura de la creación teatral de Labardén está marcada porque la pérdida de *Siripo* fue acompañada del extravío de una loa también original del poeta: el ya anotado *borrador araucano*; y del desistimiento, según parece, de componer una *Muerte de Filipo* y una *Pérdida de Jerusalén*, otras dos tragedias que imaginó y no realizó por motivos ignorados. “Saldrán del astillero —anunciaba Labardén a Manuel Basabilvaso— si el *Siripo* navega con próspero viento, acreditando que tomé buenas medidas para su construcción.” Bastan, sin embargo, las referencias acerca de esta última obra para que Labardén quede como el primer dramaturgo argentino y el fundador de una tragedia nacional.

Rojas se detiene, después, en el examen del *auto patriótico* *La lealtad más acendrada y Buenos Aires vengada*, anónimo

en su aparición, pero atribuido —y con pleno fundamento— a Juan Francisco Martínez, capellán militar y poeta distinguido en Montevideo antes de 1810. Trátase, efectivamente, de un *auto* compuesto sobre el modelo de los sacramentales del Siglo de Oro, con personajes simbólicos y un fin ejemplar, cuyo tema es el de las invasiones del año 6 y el año 7. Dos Ninfas representan a las ciudades del Plata, Buenos Aires amenazada por “el fiero inglés”, y Montevideo a quien inquietan “los recelos de esta escuadra”. Figuras representativas son otros personajes como el Cabildo, el Gobernador, el Hacendado, y las dos deidades olímpicas, Neptuno protector de Inglaterra, y Marte, defensor de España, completan el reparto de la misma manera alegórica. Detállase en la consideración el argumento que vibra con acentos patrióticos: “¡Viva España! ¡España viva! / ¡y muera el inglés soberbio!”, y concluye con una exaltación rioplatense: “¡Vivan las dos más ilustres / ciudades de nuestra América!” El crítico señala que “la imaginación del autor anónimo no brilla ni en las situaciones ni en los tropos”. Juzga la obra más bien por sus sentimientos que por sus formas. “En éstas desmaya la belleza estética tanto como en aquellos resplandece la belleza moral: la patria alzada sobre la tierra como una deidad bienhechora, y el hombre llevándose a sus aras en sacrificio de su sangre, con la oblación de sus primeros cantos.” Una revisión —agreguemos— de los autos sacramentales de la centuria décimoséptima nos llevaría a señalar que muchos de ellos no superan los valores conceptivos y formales de *La lealtad más acendrada*, aun cuando sean, ciertamente, muy modestos.

Juan Cruz Varela

Dentro del volumen de “Los Coloniales” comenta Rojas la obra dramática de Juan Cruz Varela por más que date de la época rivadaviana. Le induce a ello, indudablemente, el estilo seudoclásico de las dos tragedias, *Dido* y *Argia*, que el poeta dio a conocer por lectura en casa del culto estadista. La segunda llegó, pronto, al escenario, y la primera, un tiempo después. Comparadas con *Siripo* y a varias piezas estrenadas en el lapso revolucionario, las de Varela resultan, natural-

mente, muy exóticas y poco adecuadas para contribuir a un repertorio nacional en aquellas circunstancias. Pero no se olvide que Alfieri, que dedicó su teatro al *popolo italiano*, buscó en la Grecia clásica y en otras tierras distantes temas para alentar en su patria la lucha por la unidad y la libertad. *Argia* no está lejos de tal intención y tales acentos contra la tiranía.

El historiador literario comenta con amplitud las dos tragedias de Varela. Confronta *Dido* con los primeros cantos de la *Eneida* y reprocha al autor argentino no haber utilizado cuanto ofrecen de contenido dramático. Para él, caracteres y diálogos están bien marcados en el poema de Virgilio y con habilidad escénica un dramaturgo pudo concretarlos en tres actos: "el 1º, con la llegada de Eneas al palacio de Dido; el 2º, con la escena de amor en la gruta campestre; el 3º, con la partida de las naves en la ribera de Cartago". Reconoce el crítico que para dar esta composición a su obra el poeta debía prescindir de las unidades clásicas, ruptura en que no pensó siquiera el autor por más que en aquellos años el romanticismo hubiera dado ya pasos escénicos en tal sentido, precursores de la libertad total sostenida luego, en 1828, escolásticamente por Víctor Hugo en el prefacio de *Cromwell*. Varela escribía según la estética precedente, y ello ha valido para que la posteridad contara con dos exponentes exactos de la escuela pseudo-clásica en la historia del teatro argentino. Este es el valor que hoy nos importa, y que Rojas no marca en su comentario. Desde luego que no son firmes los líricos y los dramáticos encerrados en ambas obras. Señala Rojas con razón que Juan María Gutiérrez pecó de "benevolencia paternal" en su elogio a *Dido* y define a la tragedia como "el comentario escénico de un argumento que se ha desarrollado antes de levantarse el telón". Característica es esta frecuente en la estética pseudo-clásica.

Argia tiene, según el crítico, "versificación menos brillante que la de *Dido*, desmayando a veces hasta lo prosaico", pero en cambio la acción y la palabra ocupan el primer plano, "como corresponde al género dramático". También advierte que en el desenlace de la obra "Varela alcanza aquí un efecto de *presencia teatral*", ausente en la anterior tragedia. Pero no dice más. El motivo es muy claro. El poeta argentino tuvo en *Dido* la pauta de Virgilio, y en *Argia* la de Sófocles; for-

zosamente la dramaticidad debía ser más rica y fluente en el segundo que en el primer caso. Al considerar esta obra no se detiene Rojas en confrontaciones v. sin embargo, son interesantes. Así como en *Dido*, la despedida de Eneas postergando el amor al honor, recuerda la de Tito en la *Berénice* de Racine —dato señalado originalmente por nosotros—; así en *Argia* Varela introduce un precedente curioso de las renovaciones más modernas del tema de Polynices insepulto compuestas con una intención política. También lo subrayamos originalmente: “Alfieri, a pesar de haberla inserido en gran parte de su teatro, no la determina en *Antigone*. El motor de la protagonista es únicamente pasional; en primer término —dice— un *rabbioso odio contra Creonte*; en cuanto a Argia, sólo *è mossa dall'amore del morto ed marito; altra passione non ha*. Y el usurpador del solio tebano responde, ante todo, a sus instintos, y no pasa de ser un *fellon*. Varela, en cambio, lo define como un tirano que teme ser depuesto:

*Pero el pueblo de Tebas, ya cansado
de horrores y de sangre, en esta guerra
puede al fin rebelarse contra su amo...*

“Confiesa Creón: *el pueblo me aborrece*; y se retrata: *vengativo, implacable*. El vate —como suele ocurrir— vaticinaba...” Hasta aquí nuestro comentario.

En la *Historia de la Literatura Argentina* van anotándose otros puntos relacionados con la escena nacional, y su autor recuerda a la Sociedad del Buen Gusto en el Teatro, que sitúa entre las primeras entidades preocupadas por los asuntos estéticos. En *Los Proscriptos* se refiere a ella, al pasar, aun cuando no le da la importancia que tuvo en cierto momento para orientar las actividades dramáticas en la flamante república. “Lo que Juan Ramón Rojas y sus consocios del *buen gusto en el teatro* dijeron contra el teatro clásico español, no era sino repetición de lo que veinte años antes habían dicho contra ese teatro los censores de la dinastía borbónica, que preconizaban en Madrid la medida y el canon del teatro francés... Era más un sentimiento político que una doctrina estética lo que los sublevaba contra las letras españolas, como ocurrió también a la generación siguiente.” El historiador no anota

otra cosa; pero, en realidad, el *Telégrafo* había reproducido ya las oposiciones pseudoclásicas a los dramaturgos del siglo xvii, apoyando la preceptiva de Aristóteles y la de Boileau y denunciando “el corrompidísimo gusto” de los autores de la centuria dorada y la inclusión de sus obras en el repertorio virreinal por “el insufrible idiotismo de los teatros de América”. Así, en el número correspondiente al 19 de setiembre de 1801.

Los románticos

Pasa, luego, Rojas, también en *Los Proscriptos*, a escribir acerca de José Mármol. “La resonancia póstuma lograda por los cantos civiles de Mármol ha apagado el eco de sus versos dramáticos. Apenas si se recuerda hoy por sus nombres —*El Poeta* y *El Cruzado*— las dos obras teatrales que en Montevideo compuso y estrenó.” Para compensar este olvido, el historiador evoca las representaciones de ambas obras y el juicio de Alberdi, elogiando al juvenil poeta dramático, y, en otros párrafos, reproduce las reservas que formuló respecto al tema exótico, “de otro hemisferio”, de *El Cruzado* como obra ajena a la idiosincrasia del país. Rojas relata minuciosamente el episodio en que se basa el primero de dichos dramas y la fábula en que se sustenta el segundo. Como juicio crítico termina diciendo: “No hay en estos dramas de Mármol ni un argumento original, ni una factura vigorosa, ni un carácter imperecedero. Si mantiénese despierto el interés, es por el brillo superficial de las imágenes. . . Por la nobleza del asunto y del lenguaje, ambos dramas superan el tipo corriente de la producción dramática rioplatense. Acaso en épocas más propicias, la labor persistente hubiera hecho de Mármol un Zorrilla o un Echegaray argentino. Y ya es hazaña que en plena guerra semigaucha tuviera alientos para ensayarse en un género que tanto necesita de la colaboración social, superando, a fuerza de numen e ilusión, las hostilidades del ambiente”.

La opinión es superficial en extremo, y ni Alberdi a la sazón, ni Rojas, casi un siglo después, advirtieron todo lo que el muy joven poeta había encerrado en sus dos poemas dramáticos. Nosotros los estudiamos con alguna atención en su ética y su estética y en ese trabajo marcamos las intenciones del

autor: en *El Poeta* la lucha del individuo superior contra la sociedad materialista y la política opresora, tema típicamente romántico; y en *El Cruzado* las impuras ambiciones mezcladas al ideal cristiano de la liberación del Santo Sepulcro. Por eso los dramas de José Mármol son, pese a sus debilidades de fondo y forma propias de la inexperiencia de su autor, dos clarísimos exponentes del teatro del Romanticismo.

Ambos son muy superiores a las obras de Claudio Marmerto Cuenca, *Don Tadeo* y *Muza*, que Rojas consigna, después, en el mismo volumen de *Los Proscriptos*, si bien el autor murió, como se sabe, en la batalla de Caseros combatiendo en el ejército de Rosas. Considera Rojas que en la primera el poeta hubiera querido ser su propio héroe, joven de la generación posterior a Mayo que ensalza a los hombres —“gigantes”— de la Revolución, y que guardó inédita su pieza por temor a la tiranía. “Cuenca sentía la grandeza de la nueva gesta, la de Echeverría y los suyos, a quienes alude sin nombrar.” En cuanto a *Muza* es no menos exótica que *El Cruzado*, puesto que se trata de la invasión árabe a la España gótica. Poco agrega el historiador al respecto. “En sus obras líricas y en sus obras dramáticas descúbrese a veces el hombre que conoció el amor, la amistad, la belleza del mundo, pero dejan siempre un resabio de cenizas las llamas de su exaltación. Ideas de fatalismo vuelven y persisten en todos sus poemas.”

Muy poco espacio concede Rojas a la producción escénica de Juan Bautista Alberdi. “Había compuesto también —dice— dos ensayos dramáticos —*La Revolución de Mayo* (1839) y *El Gigante Amapolas* (1841)—, obras no desdeñables, cuyas formas genéricas abandonó para quedarse de la una con el sentimiento histórico, y de la otra con la ironía civil, espíritu ambas de su labor definitiva”. Por cierto que Alberdi —reconozcámoslo— poseía escasas cualidades de autor dramático. Sus obras son endebles de concepción y técnica. Pero la inconclusa *Revolución de Mayo* ofrece algunos diálogos ágiles, vivos, que son expresión exacta de los acontecimientos de las jornadas gloriosas, especialmente el de la plaza frente al Cabildo. Y *El Gigante Amapolas*, si bien muy rudimentaria, es obra que está dentro del género de la sátira política, fecunda en Europa, y que en nuestro siglo daría piezas maestras como el *Ubu*

Roi de Alfred Jarry, y *Los cuernos de Don Friolera* de Ramón del Valle-Inclán. La farsa de Alberdi es un curioso anticipo —según lo marcamos— de esta especie de *grotesco* tan intencionado socialmente.

De *Las cuatro épocas* y *Policarpa Salavarrieta*, de Bartolomé Mitre, Ricardo Rojas dice lo que, en realidad, cumple: “Todo esto es solamente ensayo juvenil, y el propio Mitre se encargó de olvidarlo”. Estrenada la primera de dichas obras durante el sitio de Montevideo en 1840, con “éxito clamoroso” según manifestaba Alberdi, es una evocación sencilla de anécdotas de guerra y de amor, escrita por el autor veinteañero con el espíritu patriótico que guió sus pasos en todas sus propias *épocas*. Y en el mismo volumen de *Los Proscriptos* cita Rojas el “drama histórico, *Molina*, sobre un episodio de la conquista del Perú”, original de Manuel Belgrano, sobrino del prócer, pieza que no conoce, indudablemente, cuando escribe esta frase. *Molina* está lejos de ser un *drama histórico*, sino legendario y relacionado —tal como lo situé más de una vez— con el ciclo ollantino. Por eso, advertido el historiador de tal descuido volvió sobre él en *Los Modernos*, como veremos más adelante.

Pero en este proceso, tornemos al volumen de *Los Gau-chescos* escrito en primer lugar por Rojas, para no alterar demasiado nosotros esta relación teatral del historiador de la literatura argentina.

Allí evocó la “literatura dramática inspirada por nuestros campos”, prestando marcada atención a las danzas criollas que podían servir de fundamento a los ensayos iniciales de un teatro popular. Hace una relación con el nacimiento de la escena griega que nos parece no muy adecuado, por cuanto en las fiestas dionisiacas o en los ritos apolíneos había un elemento esencial dramático, el religioso, ausente por completo en los bailes de la campaña argentina —innecesario es decirlo— que sólo son complementos de ambiente pintoresco para el teatro popular.

Teatro gauchesco

“Un teatro regional —apunta Rojas— floreció en Buenos Aires a fines del siglo XVIII, con piezas que pueden ya ser consideradas como un *teatro gauchesco*. El tipo nativo comenzaba a formarse, con hábitos, vestiduras, vivienda y habla propias. Germinaba en él la futura raza de la emancipación”. Y cita al respecto *El amor de la estanciera*. Cree que esta pieza anónima puede deberse a la pluma del “grave doctor Maziel”, y añade que es un “sainete vulgar y mal construido”, pero que ofrece las “raíces oscuras y seculares del género gauchesco que después floreció”. Con tan pobres pero expresivos comienzos el drama argentino campestre empezaba a formarse, y Ricardo Rojas va delineando en su comentario los elementos constitutivos del mismo hasta señalar la aparición de los Podestá y sus pantomimas y adaptaciones. Nombra a los miembros de esta familia tan copiosa y decisiva para la formación de las compañías rioplatenses y para la afirmación de la escena nacional, y dice: “Juan Moreira, Santos Vega y Martín Fierro saltaron entonces del poema escrito a la realidad escénica” con el ámbito pampeano y el horizonte de la llanura como fondo.

Señala, ahí mismo, la importancia de las novelas de Eduardo Gutiérrez como base de todo el naciente repertorio gauchesco. “Gutiérrez trató con especial predilección este tipo del gaucho amigo, de suerte que, con Juan Moreira, entró en escena el amigo Julián Jiménez; con Santos Vega, el amigo Carmona; con Pastor Luna, el Mataco. Estas personificaciones de la amistad comportaron la presencia en escena de un tipo noble, que se vigorizó con la instintiva simpatía de la muchedumbre”; y apunta, asimismo, las figuras cómicas, Sardetti y Cocoliche, que estaban latentes en *Martín Fierro*. El conflicto del gaucho con la autoridad ciudadana se extendió, luego, al choque con el inmigrante laborioso, para dar otro matiz al repertorio popular. Rojas no ofrece ejemplos, pero en nota al pie cita a *Calandria*, de Martiniano Leguizamón, cuyo recuerdo “no sería justo omitir”.

El historiador no se extiende más al respecto. Es incomprendible que, por lo menos, no citase a *Barranca abajo*, aun cuando resulta evidente su propósito de excluir a Florencio

Sánchez —sobre cuyo teatro dictó una conferencia— en los volúmenes dedicados a la literatura argentina. Tampoco cita a *Sobre las ruinas*, de Roberto J. Payró, excluido por ser autor viviente y no ocuparse Rojas sino de los ya desaparecidos.

Los orígenes

Los capítulos XVIII, XIX y XX de *Los Modernos*, última parte de la *Historia de la Literatura Argentina* están dedicados íntegramente al teatro. Ya anotamos que allí, en el comienzo de su comentario, el historiador recuerda las primeras salas de espectáculos existentes en Buenos Aires y las obras del repertorio español que se hicieron en tiempos virreinales. Allí insiste, también, acerca de la importancia de la dramaturgia dentro de la evolución de las letras nacionales, según se comprobó, y determina que “el eslabonamiento cronológico podría señalarse, casi década por década, con nombres famosos: *Siripo, Camila, Molina, Argia, El poeta, Don Tadeo, Atar-Gull, Solané, La piedra deescándalo, Jettatore*, y tantas otras piezas del ingenio nativo”. “La fusión entre el pueblo y el arte —dice luego—, necesaria al teatro, venía, pues, creándose desde los tiempos de la independencia hasta llegar a la época actual, en que esa fusión hállase plenamente realizada y en que el teatro nacional argentino presenta una bibliografía más abundante que la novela o la lírica”. De ahí que se detenga en los orígenes de nuestro teatro y adopte la posición de valorar las primeras obras escritas en Buenos Aires en época colonial y revolucionaria, contra la opinión de asentar el nacimiento en Montevideo. “Una de las cuestiones más debatidas —escribe— por el comentario periodístico en el Río de la Plata es la que se refiere a los orígenes del teatro nacional, punto directivo para el planteamiento de otras cuestiones. Cronistas y críticos que ya no niegan el carácter propio de nuestra escena actual suelen complicar el asunto cuando se remontan a dichos orígenes, tergiversando por errores de información o de pasión, los términos del problema. Hay quienes dicen que el teatro nacional *ha nacido* en la banda oriental del Río de la Plata, equívoco geográfico que luego esclareceremos; y hay quienes dicen que el teatro nacional ha nacido después de 1880, por

obra de los Podestá, capricho cronológico propicio a la crónica pintoresca, pero insostenible ante la discusión filosófica".¹⁵³

Entrando, así, en materia, Ricardo Rojas hace una relación en este capítulo XVIII de las primeras actividades escénicas en Buenos Aires, reiterando informaciones adelantadas en otras partes de su *Historia*, y citando a Juan María Gutiérrez, las revistas de Trelles, Quesada, Navarro Viola, Estrada y López, como posteriormente a las notas de Wilde, Bilbao, Battola, Calzadilla, Pastor Obligado. Detiénese, en seguida, en los libros de Mariano G. Bosch y de Vicente Rossi, para confrontar los juicios de ambos escritores. La cronología de Bosch "abarca desde los orígenes coloniales, antes del teatro virreinal, hasta cuando el *Juan Moreira*, de Gutiérrez, pasó del circo a las tablas, con la compañía de los Podestá, a quienes niega el título de fundadores del teatro nacional que comentaristas superficiales han llegado a atribuirles". Por su parte, Rossi aparece empeñado, pues "sus 192 páginas están destinadas a demostrar que antes de 1880 los argentinos no hemos tenido teatro, y que después de 1880 lo hemos tenido porque nos lo dieron los Podestá, que son nativos de la otra banda del Plata. El señor Rossi demuestra su primer aserto suprimiendo de una plumada toda nuestra historia dramática, porque antes de 1810 no teníamos nacionalidad y porque antes de 1880 no tuvimos conciencia de nuestra idiosincrasia popular". Rojas marca, a continuación, para rebatir a Rossi las cualidades del *Siripo* y de *El amor de la Estanciera*, luego las significaciones de *La Revolución de Mayo* y *Las Bodas de Chivico y Pancha*, el mérito de intérpretes como la Guevara y Casacuberta, la asistencia de público homogéneo al teatro Argentino en tiempos de Pueyrredon y de Rosas, las tendencias críticas muy definidas de la Sociedad para el fomento del buen gusto dramático. Cerrando el comentario al respecto, reproduce la frase de Rossi: "El teatro nacional pudo llamarse deliberadamente uruguayo; si no se llamó así, fue por descuido de los orientales", y rebatiendo: "No; se llamó *teatro argentino* porque se formó en Buenos Aires mediante la fuerza de tradiciones dramáticas que venían desde el virreinato y de hábitos populares que se nutrían en la riqueza cos-

¹⁵³ Págs. 804, 805.

mopolita de esta ciudad. El gaucho fue un elemento caracterizante de nuestra escena, pero no el único; y los uruguayos fueron colaboradores valiosos de esta formación moderna, pero no podemos referir a la cuna accidental de un actor o de un dramaturgo la formación vasta y complexa de una nacionalidad ni de las formas estéticas que le sirvieron de símbolos. Báste-me recordar que quien compuso la música de nuestro *Himno Nacional* fue el catalán Parera, y su obra resultó argentínísima por el aliento cívico que nuestra democracia infundió en ella. La índole colectiva de la labor teatral da todavía mayor eficacia a aquel ejemplo”.

En otras páginas continúa: “No he de ser yo, pues, quien niegue la obra de los Podestá o de Florencio Sánchez en la formación del teatro argentino; pero creo que mutilaríamos la verdad si sólo a eso redujéramos nuestro teatro; si prescindimos de nuestra historia dramática anterior a 1880; si olvidáramos en el planteamiento del problema la tradición española y las influencias cosmopolitas; si desdeñáramos a modestos obreros que en otras épocas prepararon el teatro actual mediante esfuerzos hoy preteridos, como serán mañana preteridos muchos de los que trabajan hoy en la escena; si no contáramos, en fin, con la ciudad, con la nación, con el pueblo mismo, cuya alma es la fuente en que un teatro nacional se nutre de estímulo y de asuntos, puesto que un verdadero teatro nacional no es sino espejo de un alma colectiva”.

Abundando en sus razonamientos, Rojas afirma que las representaciones coloniales significan mucho, porque iniciaron a los porteños en el arte dramático y crearon la necesidad de un teatro permanente; que el Teatro de la Ranchería formó parte de los fenómenos sociales preparatorios de la independencia; que las obras *Siripo* y *El Amor de la Estanciera* abocetaron la tradición americana de la raza y el color local de los asuntos pampeanos; que el coliseo de Olaguer Feliú, llamado más tarde *Teatro Argentino* por antonomasia no puede ser omitido de la historia política de la República porque en él se celebraron los triunfos de las invasiones inglesas y los de la guerra emancipadora; que la Sociedad para el fomento del buen gusto en el teatro estimuló la producción local de arreglos, traducciones y piezas originales, con lo cual los ideales civiles influyeron en la escena; que las clases superiores de

la sociedad prestaron su apoyo al teatro naciente; que el pueblo propiamente dicho inspiró una parte del repertorio con sus costumbres, tipos y sentimientos locales; que los partidos políticos reflejaron sus pasiones en el teatro posterior a 1810, y se colocaron los colores argentinos en el proscenio de la sala de Olaguer Feliú; que las compañías contaron con actores criollos antes de la aparición de los Podestá, como Trinidad Guevara y Juan Casacuberta; que la crítica existió después de la independencia y que ella tuvo una orientación nacionalista con los artículos del *Argos*, *La Abeja*, *El Tiempo* y otros periódicos posteriores.

A esos argumentos irrefutables, el historiador agrega lo siguiente: "Con estas reflexiones preliminares no pretendo negar ni la filiación española de nuestro teatro colonial, ni la influencia preponderante del teatro cosmopolita en la época moderna, ni lo que en el teatro contemporáneo significan los Podestá con la colaboración uruguaya y la inspiración gauchesca, propia de su repertorio. Mi tesis, por lo contrario, implica la necesidad de conceder a cada uno de estos factores su verdadera importancia en el proceso total, sin omitir, entre las fuerzas creadoras del teatro argentino, las antiguas ni las modernas, las propias ni las extrañas, las técnicas del arte en su especie y las civiles de la sociedad en su ambiente. Cuando después de 1880 el *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez, se transformó de pantomima en drama, trayendo a sus ingenuos intérpretes del circo al tinglado, y cuando los Podestá, que eran dichos intérpretes, prosperaron hasta poder representar *La Piedra de Escándalo* de Martín Coronado, se produjo un suceso de tales consecuencias que debemos considerarlo como un punto de arranque de un nuevo proceso formador, genuinamente criollo por la índole de las obras y de los actores; pero no de un nacimiento, porque aquello sólo fue la conjunción de dos corrientes sociales: la campesina o folklórica y la urbana y literaria, que ya otras veces habían coincidido en los teatros porteños desde la época colonial"... "El *Juan Moreira* fue célula germinal de aquella cópula, pero no la única, y menos aún la primera. Pareció la primera porque el cosmopolitismo reinante había hecho olvidar a las clases cultas la historia literaria del país; y el ensayo prosperó porque el pueblo reconoció instintivamente su propia obra. El teatro es una

manera de arte que no tiene vida completa sin el aliento popular. Por donde fue Buenos Aires, en realidad, quien hizo viable la creación que estudiamos".¹⁵⁴

Olvidos e intereses...

No sólo las clases cultas olvidaron la historia literaria y las tradiciones del país. Alguna crítica apoyó el punto de vista de Vicente Rossi y no prestó atención al teatro anterior al estreno de *Juan Moreira*. Reconocía, sin embargo, que la producción teatral se remontaba a los años finales del siglo XVIII y los primeros del XIX, pero no se interesaba por precisar las características escolásticas de esa incipiente dramaturgia, insistiendo, en cambio, en su escasa validez por su condición esporádica. Aducía que la mayor parte de aquellas obras alcanzó muy escasas representaciones. No tenía en cuenta que la población de Buenos Aires contaba, a la sazón, con veinticinco o treinta mil almas y con pocos espectadores que pudieran pagar el precio de las localidades. Tampoco subieron a escena numerosas veces las obras de Racine, Alfieri, Dryden, García de la Huerta, Lessing, Fonvizin y, no obstante, algo significaron en los teatros de Francia, Italia, Inglaterra, España, Alemania, Rusia...

Si los espectáculos dramáticos obtuvieron mayor apoyo popular a fines de la centuria pasada es porque todos los elementos de la vida nacional lograron firmeza, continuidad, progresión en esa época; porque la Nación estaba, entonces, constituida, su Estado contaba con bases firmes, su pueblo laboraba en orden. Muy natural es, por consiguiente, que el teatro nacional se afianzase en el mismo grado. Acreció el número de autores y actores, el público fue concurriendo con mayor interés a los espectáculos, la prensa prestó más atención a la parte informativa y crítica. Determinar, pues, que *Juan Moreira* inicia el teatro rioplatense nos parece una opinión equivocada e injusta. El buen éxito popular de la pantomima y el posterior melodrama tiene su razón de ser en el mismo carácter de la obra. Pero es un criterio antihistórico y antiesté-

tico basarse en la afluencia de público para considerar que ella es el factor indubitable del comienzo de un teatro. Los dramas puestos en escena por la Sociedad del Buen Gusto tuvieron, asimismo, auditorios considerables —para ese tiempo— y entusiastas, según lo afirmamos más de una vez y está suficientemente demostrado.

Volviendo a Ricardo Rojas, digamos que plantea en el estudio del teatro argentino tres ecuaciones que conviene despejar: la del método científico, la del prejuicio patriótico y la del canon estético. El método es necesario a la investigación y por él se desecha la simple crónica personal y la polémica interesada, para elevar el análisis hasta la especulación filosófica. El prejuicio no puede ir contra los orientales por obvias razones. El canon debe ser considerado para saber si el teatro argentino, cuyos caracteres de nacionalidad son evidentes, alcanza un valor de belleza capaz de universalizarse. “Cuando propongo, como tarea previa —añade Rojas—, la reconstrucción leal del proceso histórico, remontándonos por eslabonamiento prolijo hasta los orígenes más remotos, hago con nuestro teatro, en la medida modesta de tal asunto, lo mismo que el Conde de Shack hizo con los orígenes del teatro español¹⁵⁵ y lo mismo que Bonilla de San Martín acaba de hacer en su libro *Las bacantes*, remontándose hasta las formas coreicas de los ritos griegos”.

Si bien en modo, efectivamente, modesto —digamos nosotros— ese proceso del teatro argentino nos da una visión muy justa de la evolución estética realizada en nuestra escena al mismo compás, aunque retrasada, de los cambios conceptivos y técnicos del arte dramático en Europa. Observemos hasta qué punto las dos obras de Juan Cruz Varela son claros exponentes del seudoclasicismo por temas y personajes, por exposición, desarrollo y desenlace; es decir por la fábula en sí y por las unidades aristotélicas. Veamos de la misma manera que las dos obras de José Mármol son paradigmáticas del poema dramático del Romanticismo, también por lo imaginativo y lo compositivo. El *Poeta* como héroe de la libertad y del *Yo*, en pugna

¹⁵⁵ Lo hizo antes Leandro F. de Moratín en los *Orígenes del teatro español*. Y, naturalmente, las historias modernas del arte dramático, en cuanto a la escena universal.

funesta contra la reacción y la vulgaridad, en medio de un idilio desventurado; por su parte, el *Cruzado* héroe de la cristiandad contra los musulmanes, enredado en los lazos del amor impuro y estimulado en sus ambiciones de caudillo. Rechazar estas piezas teatrales es negar la repercusión neta de la evolución estética europea en nuestro medio artístico. Lo mismo ocurrirá en cuanto a la transición entre el romanticismo y el realismo, y respecto a la afirmación de esta última tendencia en nuestros escenarios.

Aúnese a ello la influencia política del teatro en los días de la Independencia. Pero por la política, precisamente, hase intentado, asimismo, desvirtuar aquel proceso histórico y estético. Así, en época de la segunda tiranía, bajo el influjo de la revisión de nuestra historia y en libros dedicados a evocar la escena rosista y en páginas dispersas publicadas en aquel mismo tiempo, inicióse una crítica que entendía que todo el teatro primitivo nacional era un producto *porteño*, una creación *unitaria*, mientras el Circo, *Juan Moreira*, etc., se perfilaban como un producto *provinciano*, una creación *federal*. Eso no era sino confusión de conceptos y términos sin verdadera relación entre sí. Un drama alentado por el espíritu liberal era *argentino* y sólo *argentino*, como *El 25 de Mayo* o *Túpac-Amaru* o *El hijo del Sud*. Y *El Amor de la Estanciera* o *Las Bodas de Chivico y Pancha* nada ofrecían —inútil es decirlo— de capitalino y cortesano. Nosotros hemos salido varias veces al paso de esa pretendida crítica, denunciando sus intenciones políticas sinuosas.

Aquella posición se relacionaba con otra también de propósitos visibles. Menospreciábase el primigenio teatro nacional en un presunto estudio de sus ideas estéticas por considerarlo anti-español y declamatorio contra un despotismo colonial inexistente. Pretendíase halagar a la tradición habsburgo-borbónica, demostrando que las obras inspiradas por la libertad argentina carecen absolutamente de mérito; ni siquiera se les reconocía el valor documental o el propio esbozo estético —tal como se encuentra en los tanteos escénicos de todos los pueblos del mundo—, a pesar de que se trataba, específicamente, de estudiar la estética en un volumen profuso... Había que lisonjear al franquismo y obtener invitaciones de Madrid para viajes y conferencias.

Unos y otros críticos se llamaron a silencio o cambiaron de postura después de 1955. Era tiempo... Entonces los *federalistas* y *reversionistas* reconocieron que los dramas escritos en la época de la Revolución de Mayo ayudaron a levantar popularmente el espíritu de la Libertad y el ideal de la independencia.

Tornando a la *Historia de la Literatura Argentina* y a los referidos capítulos, Rojas vuelve a anotar obras sobre las que había dado noticia ligera anteriormente, como el drama de Manuel Belgrano, *Molina*, impreso en Buenos Aires el año 1823. Hace relación de su asunto y personajes y lo enmarca en la "tradición labardeniana", en el pseudoclasicismo, sin "licencias teatrales", con los cinco actos de costumbre y compuesta en verso endecasílabo. También hace mención de *El triunfo de la Naturaleza*, del "poeta portugués Vicente de Acuña,¹⁵⁶ traducida por Ambrosio Mitre o Ambrosio Morante", y considera que es "una versión degenerada del episodio de *Ollantay*." Afirma Rojas que *Molina* no es un "documento desdeñable", y que si bien "el autor no inventó el asunto, ni fue el primero que lo llevó a las tablas, ni mostró en la empresa verdadera maestría, su obra es un eslabón en la cronología de la tragedia argentina, que empieza con *Siripo*, de Labardén. Por pertenecer a la más noble de las especies dramáticas, por haber sido escrita en verso, por haberse inspirado en la tradición americana, el *Molina* tiene tantos méritos como el *Siripo* para no ser olvidado, y ambos son índices de los elevados propósitos con que nació el teatro argentino. El incaísmo de la obra venía de los *Comentarios*, del peruano Garcilaso, inca él mismo, y aunque a través de Marmontel y de Acuña, al reflorcer en Buenos Aires, donde estuvo de moda en tiempos de la revolución adquiría incipiente expresión estética en el teatro".

Para seguir con el tema, Rojas nos recuerda la *Lucía Miranda*, de Miguel Ortega, drama editado en 1864, que reproduce el episodio del Sancti Spiritus, y que ha logrado que la leyenda llegara íntegramente hasta nosotros en forma escénica, no sin alguna "firmeza en la composición teatral y en la factura poética" en el curso de sus cinco actos. Acusa li-

¹⁵⁶ En realidad, Vicente Velasco da Cunha.

cencias poéticas, mas también pasajes de diestra versificación, y escenas animadas de verdadero movimiento dramático y un desenlace cuyo efecto queda librado al verso, para dispensar al espectador de la truculencia de las muertes en escena. Aun cuando parezca que Ortega tenía presente a los maestros clásicos, la obra no es de esta escuela, "porque un soplo romántico la caldea por dentro, dada la índole del argumento, o la tiñe por fuera, dada la época en la cual fue compuesta".

Martín Coronado

En su revisión teatral, Rojas se detiene especialmente en la obra de Martín Coronado, "valiosa por su abundancia y noble por su pensamiento". Cita su producción, desde *Luz de luna y luz de incendio* hasta *La chacra de Don Lorenzo*, diez y seis piezas casi todas escritas en verso y algunas de ambiente criollo. Y lo caracteriza diciendo: "Más que en la poesía lírica, don Martín Coronado alcanzó la plena manifestación de su talento en la poesía dramática. Llevó al teatro su aptitud de imaginar y de versificar; fue precursor del moderno drama argentino; restauró en nuestra escena la tradición poética de Labardén, Varela, Belgrano, Cuenca y Már-mol; ennobleció la naciente comedia popular con un ideal literario; fundió el arte y la patria en un solo culto de gloria, obteniendo extraordinarios triunfos en este género, pues su obra *La piedra de escándalo*, por ejemplo, alcanzó 500 representaciones. Por todo ello se le considera fundador del teatro argentino".

Aquí el crítico aparece confundido, pues no debería poner de relieve una de las peores obras de Coronado y —por eso mismo...— el abultado número de veces que subió a escena, sobre todo por tratarse de un *caballito de batalla* de los Podestá. Y como fundador del teatro argentino, nos parece algo retrasado y contradictorio con todo lo expuesto anteriormente por el mismo historiador. Ciertamente es que realizó Coronado labor propicia a la escena nacional, y Rojas recuerda su acción en la Academia Argentina, que presidió (1877-1879), luego de su fundador Juan Carballido, en cuya memoria abundaba en conceptos como los siguientes: "Ha ayudado [la Academia]

con todos los medios a su alcance, a los que han querido dar formas prácticas a la idea, ofreciendo su cooperación a las empresas de teatros, y dando a la escena tres dramas de sus miembros, en el espacio de un año". Refiérese, además, a la ayuda personal para que se formaran compañías nacionales, aun cuando en esa época fueron los actores españoles radicados en el país quienes estrenaron sus piezas. Anota, así, diversos dramas, desde *La rosa blanca* hasta *Justicias de antaño*, "con la cual se cierra en 1897 la primera época de la producción teatral de Coronado, en la que predomina la declamación lírica sobre la habilidad teatral, y la tradición española sobre la concepción americana". Y torna Rojas a *La piedra de escándalo* para hacer su elogio, especialmente porque en ella "hizo su aparición triunfal un nuevo tipo, el gaucho semiurbanizado por la bombacha en lugar de chiripá y la tarea agrícola en vez de la aventura policial". Reconoce, sin embargo, que "en la trama y los diálogos persiste la tradición del teatro clásico castellano, o del más moderno de Zorrilla y Echegaray (influencias de las que nunca se libró Coronado totalmente)", pero con todo entiende que "esa obra afirma la emancipación del teatro nacional". Con la citación reiterada del repertorio de Martín Coronado, Rojas vuelve a citar la cifra de 500 representaciones de *La piedra de escándalo* (Págs. 870 y 876) —lo que parece obsesivo; acaso para contrarrestar el éxito popular de *Juan Moreira*— y concluye manifestando que fueron compuestas "casi todas en verso, casi todas románticas, casi todas cuidadosas del idioma español, cuando ya el realismo dialectal se había apoderado de nuestros escenarios en complicidad con un público cada vez más heteróclito y tolerante".

Para nosotros, Ricardo Rojas comete aquí tres errores. En primer lugar no se detiene ante la obra más valiosa de Coronado, *El sargento Palma*, que parece desconocer, cuando es precisamente la más auténticamente criolla, la de fábula más interesante, la de personajes mejor caracterizados y definidos. En segundo término, el teatro de Coronado no es romántico, sino posromántico, y en rigor de estética no puede confundirse la escuela propiamente dicha —a la que pertenece Mármol— con su secuela ya deformada, heterogénea y desvaída —a la que pertenece Coronado. Pero es que Rojas ha

cometido ya igual equivocación cuando, refiriéndose al teatro español, incluye a Echegaray en la neta tendencia romántica formada por el Duque de Rivas, Larra, García Gutiérrez, Hartzenbusch, Zorrilla. Echegaray es un posromántico en *El puño de la espada* y es un iniciador realista en *Mancha que limpia*. Es evidente que en los estudios dramáticos los críticos no tienen el conocimiento suficiente de las evoluciones estéticas e incurrir por ello en manifiestos descuidos en cuanto a la clasificación de las obras dentro de las escuelas artísticas. En tercero y último término, Rojas no quiere aceptar que el realismo exigía la copia de la vida cotidiana en el escenario, y que los autores no podían utilizar un “cuidadoso idioma español” como Coronado, para reproducir la realidad vivida por Buenos Aires en los primeros decenios del presente siglo.

En la continuación de su estudio, Rojas cita al pasar obras de Miguel García Fernández, Heraclio Fajardo, Rosa Guerra, Carlos Paz, Carlos M. de Egozcue, Fernández Espadero, Rafael Barrera, David Peña, Emilio Onrubia, Justo S. López de Gomara, José Manuel Sánchez, Pedro Echagüe, Eugenio Díaz Romero, Emilio Ortiz Grognet, José de Maturana. En la obra “valiosa” de este último se detiene, para aseverar que “dignificó el repertorio del teatro nacional”. Aparte su iniciación sainetesca, “más alto nivel marcaron sus obras *El campo alegre* y *La flor del trigo* en las cuales alentaba ya el soplo de la poesía eglógica que inspiró más tarde *La flor silvestre*, *Canción de invierno* y sobre todo *Canción de primavera*, poema rústico en tres jornadas”.

La comedia

El capítulo XX de la *Historia* está dedicado al género de la comedia. “Estudiando el teatro argentino en su conjunto —apunta Rojas en los comienzos—, comprobamos que él ha venido reflejando, en los diversos períodos de su evolución, los sucesivos momentos de nuestra historia social... La cronología general del teatro argentino, coincidente con nuestra historia política, involucra, además, significativas coincidencias en cuanto se refiere a compañías teatrales”. Recuerda otra

vez el curso de los espectáculos escénicos durante los años finales del siglo XVIII y en los del siglo XIX, y vuelve a anotar los nombres de los actores importantes, como la Guevara y Casacuberta; también los de Julio Ruiz, Enrique Mesa y Rogelio Juárez —estos españoles al servicio de autores nacionales, a fines de la centuria pasada o a comienzos de la actual. Después, tras la nómina de diversos comediógrafos —Casimiro Prieto Valdés, Juana Manso, Pedro B. de San Martín, Ricardo Sánchez Ayú, Nemesio Trejo, Godofredo Daireaux— llega a tratar de Gregorio de Laferrère. Rojas se propone realizar un “trabajo de valoración”, que hasta la sazón no había sido hecho, y comienza por una semblanza del autor y adelantar algunas de sus tareas más juveniles, relatos que aspiraban a la novela. Reproduce algunos comentarios del propio Laferrère acerca de sus obras y del modo de componerlas, datos curiosos por cuanto, en alguno de ellos —según manifestamos nosotros en anterior oportunidad— se anticipa al sentido pirandelliano de la autonomía del personaje. Nombra a las cinco piezas principales de Laferrère, *Jettatore*. . .!, *Locos de Verano*, *Bajo la garra*, *Las de Barranco* y *Los invisibles*, y también a producciones menores, como *El cuarto de hora*, *Los dos derechos*, *El tío*, *Por teléfono*, *Los caramelos*, *El predestinado*, *La conciencia*, *La vergüenza*, *El miedo* y *Dios los cría*. . ., curioso *entremés* en el cual aparecen juntos protagonistas de sus comedias. “En casi todas estas piezas predomina, como carácter sobresaliente, la viveza del diálogo que el autor maneja con gran habilidad y el movimiento continuo de los personajes, que por lo general no sufren ni piensan profundamente, pero que deja en su conjunto una impresión caricaturesca de la vida”.

Después define a cada una de aquellas obras mayores: *Jettatore* es la caricatura de la superstición colectiva, en que “casi todos los elementos pintorescos están tomados de la realidad de nuestro ambiente”; *Locos de verano* es la caricatura de las aficiones personales muy exclusivas, que a veces tocan los límites de la manía impertinente o de la obsesión neurótica; *Los invisibles* es la comedia del espiritismo ingenuamente adoptado por la credulidad de don Ramón, que introduce la práctica de las evocaciones en su propia casa; *Bajo la garra* es la comedia de la maledicencia en ciertos altos círculos

sociales, y como tal, lleva implícito el dolor de las reputaciones mancilladas; *Las de Barranco* es la comedia de la familia guaranga, cuya historia grotesca termina en drama. El crítico juzga que entre estas obras sobresale la última "por su factura" y la penúltima "por su contenido", y considera, además a *Los dos derechos* como un "intenso diálogo entre un esposo, la mujer y su amante".

Para concluir su comentario, Rojas reproduce otras manifestaciones de Laferrère: "Ya ve usted que estamos lejos de las funciones trascendentales del autor dramático, y que digo lealmente lo que siento al declarar que no lo soy ni pretendo serlo". Y, por su parte, agrega: "Mas por lo mismo que con tanta sinceridad se define, es necesario reconocerle sus virtudes, que eran sus fuerzas dentro de su limitación. No incurrió en las groserías del sainete plebeyo, no abusó del enredo *vau-devillesco*, no barbarizó el lenguaje, aunque copió las formas orales del habla porteña. Observador sagaz, sorprendió en la vida cotidiana los gestos expresivos de ciertas taras superficiales, y mediante ellas estilizó al guarango, al tilingo, al vivo, al loco lindo, al loco de verano, al botarate, al macaneador, tipos universales, pero que en nuestro ambiente adquieren cierto color local, y acaso una virulencia que ha hecho necesario el nombre porteño con que se los designa. Con tales elementos urbanizó la comedia, y hasta podemos decir que, siendo muy argentina por su psicología y lenguaje, la hizo accesible a los extraños. Así, Gregorio de Laferrère es uno de los comediógrafos argentinos por quienes nuestro teatro ha podido trasponer las fronteras nacionales, siquiera sea para satisfacer una simple curiosidad cosmopolita de otros pueblos. Por esfuerzos de esta índole nuestra literatura dramática se libró de ser tan sólo una pantomima de gauchos peleadores, para ser un reflejo más universal de la vida".¹⁵⁷

Ricardo Rojas hace, al final, una referencia breve a la crítica, empezando por recordar los artículos de Sarmiento en la prensa de Chile, y los trabajos de Santiago Estrada, preferentemente sobre el teatro lírico y la escena española y de otras nacionalidades.

El estudio del teatro argentino en *Los modernos* termi-

na anotando que la afición desmedida de la burguesía porteña por los repertorios extranjeros motivó la reacción gauchesca popular. "Eso es lo que significa en nuestra historia teatral ese vilipendiado *Juan Moreira* que entró en la pista con el poncho al brazo y el facón en la mano, abriendo cancha para sus sucesores, menos salvajes que él. Tras el gaucho pendero, vino con *Calandria* el gaucho cantor, en la deliciosa égloga de Martiniano Leguizamón, como habían venido, furtivamente, desde el tablado de las zarzuelas españolas, los tipos populares de Nemesio Trejo, hasta que la producción copiosa y el ingenio fecundo hallaron el éxito que merecían, con mejor repertorio".¹⁵⁸

Otras labores

Acerca del interés demostrado por Ricardo Rojas hacia el teatro es preciso señalar la serie de ediciones o reediciones llevadas a cabo con su dirección por el Instituto de Literatura Argentina, de la Facultad de Filosofía y Letras, labor imprescindible y tan estimulante para el estudio de la dramaturgia nacional. También dirigió y prologó una edición de las dos tragedias de Juan Cruz Varela en 1915, que habían sido publicadas por primera vez el año 79, juntas a la producción lírica. En aquel estudio adelanta Rojas los conceptos que luego reiterará en la *Historia*, especialmente con referencia al pseudoclasicismo, también anotados, al pasar, en el *Retablo Español*.

Ese interés del crítico por la dramaturgia se advierte en el curso de toda su obra. En *Eurindia*, por ejemplo, los comentarios teatrales son frecuentes. Allí apunta cómo "Labarden se ajusta a la retórica seudo clásica en su *Siripo* y presenta a Varela como "fruto tardío y solitario de la cultura colonial", imitador de Alfieri. Asimismo, recuerda el indianismo del mismo Labardén y de Manuel Belgrano en *Molina*, y el gauchismo de Francisco Fernández en *Solané*. La afición teatral de Sarmiento es anotada mucho antes de escribir *El Profeta de la Pampa*, tanto en sus críticas redactadas en Chi-

¹⁵⁸ Págs. 916, 917.

le —señaladas también en *Eurindia*— como en sus inclinaciones a la interpretación y a la escenografía, que marcará más extensamente en su estudio biográfico. Reproduce los títulos de esas críticas escénicas, desde la dedicada a *Napoleón lo manda* de Scribe, hasta *El teatro y los Papas*. “Al teatro —dice— habíase aficionado ya en San Juan como decorador, actor y lector de dramas; pero en Santiago de Chile frecuentó el teatro por esparcimiento intelectual y social”. En San Juan era miembro de la Sociedad Dramático-filarmónica e intervino allí en las representaciones de *El Barbero de Sevilla*, *El Alcalde de Zalamea*, *El Convidado de Piedra* y otras obras.

Aun en lugar tan alejado de la actividad escénica como es Ushuaia y durante su confinamiento, Rojas tenía presente al teatro al escribir *Archipiélago*, viendo en algunos de sus interlocutores un tipo semejante al “gringo de los sainetes”. Entre otros trabajos sueltos que vienen al caso debemos citar, además la ya recordada conferencia sobre Florencio Sánchez, en 1911, reproducida como prólogo a una edición de *Moneda falsa*, de 1953. Rojas determina ahí los rasgos más característicos del autor de *Barranca abajo*, el designio social de su obra, que supera al interés de la fábula, la vitalidad palpitante de los personajes, sus enfrentamientos y acierta en ver una insinuación simbólica en algunos elementos utilizados en la composición de *La Gringa*. Ese atisbo atrae, sin duda, su propia atención, puesto que su teatro tenderá preferentemente hacia el plano alegórico.

Apuntemos, además, un artículo sobre “El indio en el teatro”, publicado en 1937, con una evocación del tipo indígena aparecido en las obras dramáticas; el prólogo escrito en 1942 para el libro póstumo de Enrique García Velloso, *Memorias de un hombre de teatro*; el estudio preliminar a *La aurora en Copacabana*, de Calderón, en edición del año 56, anotada por Antonio Pagés Larraya.

Puede asegurarse que el polígrafo consideraba a la dramaturgia como una de sus propias disciplinas literarias mucho antes de haber compuesto sus obras teatrales.

Propio concepto dramático

¿Pero cuál podía ser el propio concepto dramático de Ricardo Rojas? En realidad, no lo definió plenamente en ninguna de las páginas escritas sobre este arte. Hay que suponerlo al unir sus diversas y rápidas disquisiciones acerca del tema.

Evidentemente, le preocupó el carácter americano del teatro nacional. "Podría decirse —afirma en su *Silabario*— que el americanismo literario empieza para nosotros con el *Siripo* de Labardén, a fines de Virreinato".¹⁵⁹ Por otra parte, ha marcado la iniciación gauchesca en *El amor de la estanciera*, la pieza homónima de esa misma época, de la que hace mención repetidamente en *Eurindia* y en la *Historia*. Tenemos, pues, al indio y al conquistador como personajes de la primera; al gaucho y al extranjero como personajes de la segunda. A veces, contempla Ricardo Rojas el paisaje como si fueran los decorados de un teatro, y es indudable que la tierra americana resulta para él una ingente escenografía. Entiende, pues, que la decoración —en los diferentes objetos— tiene una importancia grande en el teatro que se relacione con América y así lo marca en páginas del mismo *Silabario* referentes a la arqueología, que el artista puede estilizar en la indumentaria, las joyas, los muebles, etc., destinados a los espectáculos escénicos.

Rojas busca en las danzas primitivas una posible vena que haya aportado sangre al teatro criollo, pero no vemos, en realidad, donde pueda marcarse tal influjo. Por supuesto, ni en *Siripo* ni en *Molina* aparecen bailes indígenas, ni tampoco ritos. En cuanto al teatro gauchesco nace directamente de la novela de Gutiérrez, que es, a su vez, reflejo de la leyenda del bandido generoso, abundante en Europa desde tiempo remoto y muy común en la época romántica. Es el gaucho, como lo indica la denominación, el inspirador directo de este género peculiar en la escena argentina, y su música, sus payadas y sus despliegues coreográficos son, únicamente complemento de las obras, donde solía ofrecerse —por lo común en el acto segundo— una *fiesta campera*, a fin de que el espec-

¹⁵⁹ Pág. 257.

táculo tuviese una plena proyección popular. Ese aditamento estuvo, por lo general, desvinculado del argumento y de la acción. Por lo demás —y esto lo sostuvimos siempre en nuestros comentarios sobre estética— la *danza* no se convirtió en *verdadero drama* hasta que no se concretó en *conflicto individual*, es decir hasta que no emerge la personalidad con el protagonista. Eso es lo que ocurrió en la antigua Grecia, pero acerca de lo cual no se ha discriminado suficientemente al estudiar los orígenes del teatro. Porque una cosa es el *teatro* y otra distinta es el *drama en sí mismo*.

Advertimos en alguna de sus páginas, la inclinación de Rojas hacia el entronque del teatro y la Historia. "Historia es el género literario que más se ha cultivado en América, y de la historia misma se han derivado luego el ensayo filosófico, el teatro, la novela y la lírica" —dice en *Eurindia*.¹⁶⁰ Y recuerda que en el teatro español la historia y la leyenda pasaron desde el romancero hasta el tablado. Debemos tenerlo presente, pues la obra dramática que compone es, en sus cuatro expresiones, histórico-legendaria. "Las crónicas transmitidas desde los viejos tiempos aportan una rica vena de asuntos para la novela, el teatro y el poema históricos, tal como hoy entendemos el arte de las evocaciones." Para Rojas el teatro es, ante todo, "una exigencia de los espíritus cultos" —así lo precisa en *El Profeta de la Pampa*.¹⁶¹ Y evidentemente su producción escénica es fruto de su propia cultura y está encaminada a acrecentar la cultura del país. Considera, también, que el teatro es un producto de la democracia, y sin duda acierta en esa opinión. El teatro tiene una clara surgente popular y, desde luego, su desarrollo se cumplió cuando las *ciudades* lograron también un apogeo democrático. Fueron ellas las que lo alimentaron y mantuvieron, como reflejo de sus propias idiosincrasias, concretadas en la creación de su espíritu superior. El teatro argentino se enfervoriza con el ideal de la independencia, primero, y con la aparición del gaucho, después. Así es, en efecto, una consecuencia directa de la vida democrática de la nación. En *Retablo Español*, su autor advierte que "el teatro requiere conocimiento de la vida exte-

¹⁶⁰ Pág. 93.

¹⁶¹ Pág. 9.

rior para representarla con su ambiente, sus tipos y su habla dialectal”¹⁶², relacionándolo de esta manera muy estrechamente con la colectividad y sus formas de existencia común.

Este concepto le lleva, por otra parte, a exaltar la naturalidad que encuentra en el teatro español de los siglos xvi y xvii, en Timoneda, Cervantes, Lope de Vega, y más adelante en Ramón de la Cruz; pero si bien relaciona el habla popular de aquellos ingenios con la gauchesca de poemas y dramas, considera que una cosa es utilizar los modismos legítimos del pueblo, y otra “bastardear” el idioma. Ve en el diálogo, naturalmente, la base del drama. “El *diálogo* es dramático por definición” —manifiesta, en *Los Gauchescos*¹⁶³—, trayendo a colación los consejos de Horacio en el *Arte Poética*. “La manera de definir los caracteres consiste en hacerles que, sin decirlo, se definan mientras van expresando genuinamente su pensar y sentir”. . . Si “entraban en escena los gauchos de la Pampa era natural que no hablasen como los cortesanos de Toledo”. . . “Lope de Vega, él mismo, con haber dicho que ponía bajo siete llaves los preceptos al empezar una comedia, habría sido el *inventor* del lenguaje gauchesco, si hubiese alcanzado a poner los gauchos en escena. Es que Lope tomaba la sustancia de su arte a la realidad”. Y en otra parte insiste: “El teatro, más que ningún otro género literario, se halla ligado a la vida íntima del pueblo.

“El alma colectiva está en el ambiente de la acción escénica y en la sala de sus espectadores. Una minoría culta puede llegar al goce de un teatro inactual o exótico; pero la mayoría sensitiva necesita de un teatro propio, que le represente el drama de su propia existencia. Sus primeros ensayos suelen ser copias grotestas de la realidad, cómica o trágica. Su musa es bufa en la alegría y melodramática en el dolor. Preponderan los gestos sobre las palabras. Su comedia incipiente remeda el baile popular, y su drama embrionario, el crimen instintivo. Es una formación elemental que aspira a ser arte, pero que es realidad aún. Sus creaciones están todavía sucias del barro primordial. Fáltales la perfección de la forma, la gracia del movimiento, el soplo del espíritu. Cuando los ad-

¹⁶² Pág. 127.

¹⁶³ Págs. 562, 563.

quiere, un nuevo teatro *nacional* se incorpora a la historia de la cultura humana. Si no los adquiere, es el secreto rudimentario y local que poseen casi todos los pueblos”.

Adviértese en el ensayo de Ricardo Rojas un deseo de que el teatro sea expresión genuina del país argentino, atento siempre a sus fundamentos primordiales de la vía telúrica y de la vía hispánica. Para él es una creación donde confluyen múltiples elementos y su formación es lenta, mediante un proceso de cultura y de técnica. “El arte dramático —asevera en “Los Modernos”¹⁶⁴— es de suyo tan complejo, que a él concurren la emoción colectiva de la raza y los medios escénicos de la representación, de modo que la crítica no puede reducirlo a la obra de un solo escritor, salvo cuando se trata de un dramaturgo de genio, ni al simple análisis del diálogo sobre el papel. En nuestro país no ha nacido todavía un Shakespeare, y mientras nace conviene no perder de vista su carácter de género en formación, como la nacionalidad misma, ni su función de símbolo colectivo”.

Representación del pueblo, pues. Tanto por una como por otra de aquellas dos vías lo legendario y lo histórico tiene, para Rojas, una gran significación. Y por aquí podemos subrayar un concepto que fundamentará su teatro, basado precisamente en ambos elementos. “La documentación histórica del teatro nacional —afirma a continuación— es de la mayor importancia para la solución de sus propios problemas, tanto a los que atañen a su color local de argentinidad como de los que tocan a su valor universal de cultura”.

Vemos que el crítico y futuro dramaturgo señala en aquella complejidad del género dramático “un formidable caudal de sentimientos cívicos, de intereses económicos, de actividades profesionales, de preocupaciones perodísticas y de ideas estéticas”, por lo cual marca la jerarquía alta y la influencia evidente que tiene el teatro en la vida nacional.

Prevía a la creación dramática existió, por tanto, en Ricardo Rojas una atención muy aguda hacia las cuestiones pertinentes a la escena. También nos habla —aunque sin detenerse en ella— de la composición, entendiendo que la inventiva debe ocupar su principio, con una capacidad probada,

luego de la cual el juicio crítico debe cumplir su función de vigilancia, para llegar después a las realizaciones prácticas. Según hemos visto, señala el carácter puramente dramático del diálogo. El diálogo es, sin duda, la base del drama, la expresión auténtica para que la esencia —el espíritu— del mismo drama se revierta en una primera manifestación. En más de un pasaje alecciona respecto a la sobriedad tanto en el verbo como en la acción. Cree que el lenguaje debe ser natural y sencillo, si bien no exento de vibraciones de elocuencia. La índole del lenguaje deberá surgir, justamente, del propio tema y de las circunstancias expuestas en la obra, puesto que las *dramatis personae* habrán de expedirse de acuerdo con sus caracteres, sus posiciones y su tiempo. Entiende, asimismo, que “todos los hechos menores deben concurrir al asunto principal, sin que éste se detenga o se extravié por episodio de relleno o de intriga”. Muy acertada advertencia —basada en Aristóteles—, pues la tragedia o el drama deben desarrollarse del modo más concentrado y prieto que sea posible, a fin de que su efecto en el espectador —sea interno o externo, por pensamiento o por emoción— se produzca directamente.

Inspiración trágica

El teatro, como arte, ha de ser para Rojas “un esfuerzo hacia la perfección de la vida”. Por eso aspira —con Nietzsche— a que el artista sea un *embriagado*, un inspirado, aun cuando no perdone por eso la autocrítica. Por aquí vemos también una inclinación de Rojas hacia la dramaturgia más profunda, que es la trágica. Esa inspiración debe ser la propia de las más altas pasiones humanas, los anhelos nobles, la esperanza, el amor, la bravura, la libertad, la justicia. El teatro de Rojas se fundamenta en estas aspiraciones del hombre.

Por esencia y por forma, su teatro no podía ser, en consecuencia, un teatro de norma realista, reflejo de asuntos, personajes y costumbres de la existencia común circundante del escritor. A este respecto no anticipa nada en su *Historia* y tampoco en ningún otro de sus libros. Únicamente en *Retablo Español* hace una referencia a Edouard Schuré, citando a *La*

Roussalka.¹⁶⁵ Sabemos por conversaciones con el maestro que uno de los libros preferidos de su juventud había sido *Los grandes iniciados*. En sus capítulos evoca dicho autor a Rama, Hermes, Moisés, Pitágoras, Platón, Jesús, etc., con un propósito sustancial: aproximar las ciencias y las religiones, consideradas “fuerzas enemigas” —dice— y “cuyo dualismo ha minado las bases de la civilización y nos amenaza con las peores catástrofes”, según asevera en el prefacio. Schuré es el dramaturgo más representativo del simbolismo, mucho más significativo y mucho más profundo que Maeterlinck, aunque sus obras no hayan alcanzado numerosas representaciones. *Les enfants de Lucifer*, *La Soeur gardienne*, *Léonard da Vinci*, *La Roussalka* componen su teatro del alma, que recibe una influencia del Ibsen simbolista del *Brand* y los otros grandes poemas dramáticos del período intermedio de su creación. Schuré, místico de visiones proféticas pero de un gran sentido humano de libertad y de justicia, puso como lema a su teatro “el alma es la llave del universo”. Era un hondo espiritualista de ideas platónicas. La primera de las obras citadas concluye con un parlamento de Héraklidos en que dice, entre otras cosas: “Par son sacrifice, l’heroïque Amour a reconquis la Sagesse divine”. Schuré ambiciona, pues, una suprema síntesis por la cual el hombre puede acceder a la divinidad.

Sin que Ricardo Rojas siga con exactitud las huellas del simbolismo dramático, ni en particular las de Edouard Schuré, podemos clasificar su teatro —y lo hicimos en una ocasión anterior— de espiritualista y de simbolista por su contenido y continente. Sobre todo *Ollantay* y *La Salamanca*, sus dos dramas de mayor solidez responden, en su modo, a los conceptos y las pautas que forjaron el teatro del propio Schuré, el nombrado Maeterlinck, Albert Du Bois, Desjardins, místicos inventores de alegorías, desde luego heterodoxos, pero que tienen sus puntos de contacto estético con los católicos más o menos ortodoxos Claudel, Ghéon, Jammes, Péguy, y con el *naturista* Saint-Georges de Bouhéliér, asimismo emblemático. Recordemos que, aparte de sus cuatro obras teatrales propiamente dichas, Rojas escribió *La Respuesta de Loxías*, que ofre-

ce cierta forma dramática, y los diálogos de *El Cristo Invisible*, que podrían ser convertidos en un drama —con protagonista y deuteragonista—, así como se hizo con los diálogos de Platón, estrenados por Ermete Zacconi.

Todo ello está de acuerdo con el sentido artístico proclamado por Ricardo Rojas en sus estudios acerca del arte dramático. Arte que, para él, como para los verdaderos forjadores de la dramaturgia fundamental, es ideal expresado por el verbo y la acción, poesía esencial transfigurada por la voz y el gesto en el espectáculo. Cualesquiera que sean los valores que puedan reconocerse a esta producción escénica de Rojas, habrá de admitirse que fue inspirada por un nobilísimo concepto y que ha contribuido a levantar el nivel del teatro argentino, dándole un núcleo que responde a una loable aspiración lírico-dramática y que define una estética no incluida hasta ese momento en la historia y el proceso evolutivo de fondo y forma de la dramaturgia nacional.

La tradición escénica

Cuando en la Argentina se habla de tradición, dos conceptos se tienen presentes. Uno es el más superficial y a él se atiene el vulgo: tradición es el desfile gaucho, son los jinetes, las *chinas* enancadas, las carretas tiradas por bueyes, el folklore más rudimentario y desvirtuado con sus guitarras y sus bailes. El otro es de sentido político y alcanza otros niveles: la tradición es el conservadorismo regresivo, son las visiones virreinales, la exacerbación del saavedrismo, los abusos del latifundio. Fuera de esto no existen tradiciones.

El teatro la posee, sin embargo, como hemos visto por el ensayo filosófico de Ricardo Rojas sobre la literatura argentina; el criterio defensor del nacimiento de nuestro teatro con las representaciones de *Juan Moreira* la rechaza. La afición desmedida a las novedades escénicas extranjeras es, igualmente, contraria a esa tradición. El prurito de desdeñar a los autores que tienen realizada una considerable obra dramática y la prosiguen, para dar preferencia a los tanteos más deleznable de los recién llegados es otra postura adversa a la tradición del

teatro argentino.¹⁶⁶ Los teatros comerciales ofrecen por lo general comedias de éxito probado en los Estados Unidos o en Europa; los conjuntos llamados independientes suelen alternar las obras extranjeras con los más débiles ensayos de los autores inéditos, amigos de peña o círculo. Todo esto conspira seriamente contra el desenvolvimiento del teatro nacional, que pasa por una crisis —de invención y de interpretación— manifiesta y repetidamente señalada.

Ya dijimos que la crítica —o la crónica— ha contribuido y contribuye a este lamentable estado de cosas. *Crítico* procede de *criterio*, que viene del griego *krinein* o sea juzgar. *Cronista* deriva de *crónica*, y ésta de *chronos* o sea tiempo. El primero, analiza una obra sin atenerse a la actualidad, considerando todos los elementos que la componen, su concepción, su técnica, sus proyecciones diferentes. El segundo reseña una obra en la hora de su aparición pública, es decir un espectáculo con su circunstancia y su fugacidad. Mas estas dos funciones se confunden excesivamente entre nosotros, y la crónica pasa por crítica, y no ya la diaria crónica periodística —volandera como es natural—, sino el mismo sentido de la crónica se traslada al libro sin que lo hayan elevado a la jerarquía de la crítica la cultura, la sindéresis, el estilo, en suma el verdadero valor literario. Esto redundo, asimismo, en perjuicio de la tradición dramática argentina.

Antes del estudio literario de Ricardo Rojas esa tradición no había sido fijada, pues los libros de Bosch carecían de método y son más que una historia una relación de recuerdos personales y búsquedas fragmentarias. Desconocíase, generalmente, la existencia del teatro anterior a 1880 y despreciábase al posterior. “Contra todas esas fuerzas hostiles —escribía nuestro autor—, el drama argentino se ha formado y comienza a triunfar, dentro de formas que le son peculiares. Claro que es un teatro primitivo; pero aquellos que lo desdeñan, creyéndose cultos, muestran, al desdeñarlo, su propia incultura. Pues no nació de otro modo el teatro griego, ni el teatro español; y lo que en nuestro país contemplamos es sencillamente la génesis

¹⁶⁶ En 1949 dicté una conferencia exponiendo las obras concluidas por autores de prestigio, como Samuel Eichelbaum, Rodolfo González Pacheco y Armando Discépolo, que no podían subir a escena.

del antiguo milagro, que sólo a pocos pueblos les fue concedido. Signo de alto destino y de espiritual selección es para nuestro pueblo el haber creado, antes que otro alguno de América, un drama nacional, con hondas raíces en la tradición y sensibilidad colectivas".¹⁶⁷ Agrega Rojas que ese teatro creció sin el favor del Estado ni de las clases altas de la sociedad, y se afianzó con los aportes folklóricos, y la poesía gauchesca. Refiérese a la "formación lírica" y a la "formación épica", añadiendo que su "evolución ha de continuar hacia formas de universalidad y de belleza", cosa que no duda "al ver sus rápidos progresos en menos de veinticinco años". Por último, en lo que a esto respecta, sugiere que los futuros dramaturgos digan de manera superior lo que apuntaron los primitivos autores.

El historiador pecó de optimista, como otras veces. Hoy es necesario insistir continuamente acerca de la trayectoria de nuestra dramaturgia para que la tradición teatral no sea borrada por juicios empedernidos o por ignorancia casi absoluta, cuando no por opiniones pedantescas. Respétase una tradición, por ejemplo, en pintura, y nadie niega el valor de los artistas iniciales de nuestras artes plásticas. En el teatro, no. La vanidad de cada uno arrasa con lo ajeno. Nada existe, nada vale, sino lo *propio*, lo de *hoy* y lo de *aquí*...

En Francia, y no sólo en la *Comédie Française*, repónese constantemente el repertorio. Ya no se trata del terceto clásico indiscutible: Corneille, Racine y Molière, que están por encima del tiempo y de los gustos; trátase de Víctor Hugo, de Dumas (hijo), de Augier, de Becque, de Rostand —para citar algunos nombres—, cuyas obras son representadas como exponentes de una época, una estética, una técnica, como documentos históricos, artísticos y sociales. La crítica vuelve a comentar esas obras dentro de los límites que correspondieron a cada una, sin menosprecio, sin compararlas a Sartre o a Ionesco; el público acude a aplaudirlas sin reírse de las inverosimilitudes de *Hernani*, los sentimentalismos de *La Dame aux Camélias*, las ingenuidades de *Le genre de M. Poirier*, las crueldades de *Les Corbeaux* las fanfarronerías de *Cyrano de Bergerac*. A ningún director se le ocurre modificar esas obras, para *adaptarlas al gusto actual*. Forman la tradición del teatro

¹⁶⁷ Pág. 900, 901.

francés y son respetadas y celebradas como paradigmas de la evolución dramática nacional, del espíritu de Francia expresado sobre el prosenio.

En Inglaterra, sin hablar de Shakespeare, sigue considerándose que la *Venice Preserved*, de Otway, es la mejor tragedia inglesa, luego de las compuestas por aquel genio, y se aquilatan los méritos de Dryden, Congreve, Sheridan. En Italia se reponen los dramas de Alfieri y las comedias de Goldoni, etc. Entre nosotros, cuando se repite una obra de Laferrère, de Sánchez, de Payró se atisba lo que tiene de preterido. La reposición de *Ollantay* de Ricardo Rojas en el Teatro Nacional de Comedia, en 1964, modificada por un adaptador y un director jóvenes, llegó al escándalo de la irreverencia y la ineptitud. Así no es posible mantener una tradición del teatro argentino. Y el teatro argentino necesita de esa tradición para desarrollarse por una segura vía artística. Las auténticas renovaciones, las fértiles, las que perduran, responden a una continuidad espiritual. Bastará el ejemplo de Federico García Lorca para demostrar cómo apoyándose en el teatro clásico español y especialmente en Lope de Vega pudo sacar a la dramática de su país de la estrecha limitación realista en que estaba encerrada y en que ha vuelto a caer después del estreno de *La Casa de Bernarda Alba*. La poesía de Lorca, heredera natural, consubstanciada, de la poesía de Lope había hecho posible ese empeño estético, tan desdichadamente truncado por una muerte dos veces injusta por prematura y violenta.

El teatro argentino debe, pues, recordar sus orígenes poéticos y adecuar las proyecciones correspondientes al tiempo actual. No se trata de fábulas, de figuras, de formas repetidas, sino de fidelidad al espíritu de la tierra y del pueblo. Las *vanguardias* exóticas son soluciones de continuidad aquí como en Europa.¹⁶⁸ Las reiteraciones sin un anhelo renovador conducen a la anquilosis artística. Sólo el verdadero genio poético es capaz de la continuidad y la renovación.

¹⁶⁸ Ya lo hemos dicho al referirnos a la dramaturgia francesa. Békett y Ionesco, Adamov y Obaldía no son autores franceses aunque escriban en ese idioma. Nada tienen que ver con el espíritu del teatro de Francia.

“ELELÍN”

Tetralogía

La dramaturgia de Ricardo Rojas está compuesta por una tetralogía: *Elelín*, *La Casa Colonial*, *Ollantay* y *La Salamanca*, obras que no se relacionan entre sí por sus fábulas y sus personajes, pero que responden a un concepto general del teatro y a temas que lo sitúan no sólo en el ámbito de la escena nacional, sino de todo el arte dramático del continente. La concepción de estos dramas responde a la preferencia de su autor por el *teatro-poético* —fuere escrito en verso o en prosa—, desarrollado en dos planos perfectamente visibles: el realista y el simbólico.

Sin tener en cuenta las fechas de sus estrenos, dándoles un orden cronológico en la historia, *Ollantay*, *Elelín*, *La Salamanca* y *La Casa Colonial* ofrecen asuntos, respectivamente, de los tiempos incaicos, de la Conquista, la Colonia y la Independencia. En la primera, de tema complejo como veremos, presenta la rebelión del *Runa*, del hombre de la tierra, contra el Inca, el soberano descendiente del Sol. En la segunda, la proeza formidable de los guerreros que abrieron con su valor las rutas del Nuevo Mundo. En la tercera, el castigo del encomendero codicioso, cruel y supersticioso, a pesar de su proclamada fe, por el espíritu acendrado de un mensajero divino, acaso el propio Santiago, tal vez la representación del *Cristo invisible*. En la cuarta, el ideal de la libertad argentina

triunfa en los años decisivos, para forjar la patria. Con todas marca una ruta firme en el teatro nacional, restaura la tragedia que se inauguró con *Siripo*, perfila una creación alegórica en nuestra escena y la entronca, así, con el simbolismo universal, según ya apuntamos. Ese es su mérito primero, su función fecunda en la historia del arte dramático nacional. Por eso, el teatro de Rojas es una de las más legítimas expresiones de su personalidad, es una parte substancial de su labor poligráfica.

La Conquista

Primero de los trabajos teatrales estrenados por Rojas, es difícil determinar si *Elelín* fue, también, el que salió inicialmente de su pluma. Por lo que puede conjeturarse, el autor de *Eurindia* concibió más o menos en la misma época —entre 1909 y 1910— sus fábulas escénicas, pues hace referencia a ellas como labores inéditas durante “tantos años” en el prólogo de *Elelín*, dado a publicidad en seguida del estreno, el 28 de mayo de 1929. “Esta y otras piezas del mismo género” yacían, pues, en los cajones de su escritorio en la duda horaciana de haber logrado los propósitos artísticos fundados en tales dramas. Veremos que, desde 1908, pensaba en una tragedia ollantina; muy probablemente, desde 1907, fecha de edición de *El País de la Selva*, concebía el poema del conquistador, pues aquel libro comienza, precisamente, con un capítulo dedicado a la expedición de Diego de Rojas y su muerte a manos indígenas en tierra de los belicosos *jurís*. Este es el antecedente literario fundamental de la obra dramática.

Ese capítulo, “La Conquista”, es, sin duda, la primera relación del episodio histórico aderezado literariamente, y constituye, acaso, las mejores páginas del citado volumen. Hay allí un colorido poder de evocación de la tierra y la época, el ambiente y los hombres; de la hazañosa aventura, el misterio circundante y el codicioso ensueño con que era buscada la fantástica ciudad, ese Elelín, capital de plata de un fabuloso reino de metales preciosos. El valor y la proeza, la ambición y el enigma son los elementos primordiales de este como de todos los episodios del inmenso poema hispánico de América. La

reducida y audaz tropa de españoles había avanzado por las tierras de Capayán, dejando atrás el Concho de los Diaguitas y se entraba por llanos frondosos, donde había encontrado resistencia denodada de los aborígenes nómades y guerreros, siempre al acecho, siempre dispuestos al ataque sinuoso. “Tras el país de la montaña —dice el capítulo de Rojas—, del reino Calchaquí, llegaban al país de la selva. . .” “¿A dónde iban? . . . ¿Qué inflexible designio de la fortuna los llevaba, por entre peripecias de romance, hacia el misterio donde acaso les esperaba la muerte? . . .”

Relátase el avance, la prisión de un indio emboscado, la reunión de la mesnada de Rojas y la de la tropa de Felipe Gutiérrez, las rencillas entre los jefes de la expedición. Detállanse las estipulaciones en virtud de las cuales, en caso de morir el primero, debía sucederle el segundo en el mando, y a éste, Nicolás de Heredia, según lo dispuesto antes de partir del Perú. Afírmase la resolución de seguir adelante con la empresa, a pesar de la tierra inhóspita, las fatigas crecientes, las perspectivas sombrías en parajes tan adversos, la falta de noticias acerca del soñado Elelín. Siguen los combates entre el bravo grupo de intrusos y el pueblo autóctono, cuyo cacique Sincihuaina anima a la resistencia pese a los reveses ante las bocas de fuego y el galope de los centauros. Los gritos de “¡Santiago, a ellos!” se mezclan con los lamentos indios: “¡Añay! ¡Añanay!”. Y la relación continúa así:

“La caballería española, en viéndoles, galopó a deshacer el grupo. La atropellada fue sangrienta. Algunos corceles, a pesar de los gritos y latigazos, encabritáronse de miedo, resabiándose por ahí. Otros, al llegar, bajo el acicate de la espuela, corveteaban con brío e iban a caer de un salto en medio, sobre cabezas de indios, pero bruto y jinete despanzurrábanse en la filosa punta de las lanzas. Con ataque tan recio desfalleció la falange. Los juris comenzaron a huir. Deshecha la vanguardia, la retaguardia de los arqueros reculaba también; pero disparando los tangoles aún. Sobre el campo sembrado de vísceras caía la venenosa lluvia de saetas. . . Entonces, allá lejos, uno de los jinetes que acababan de atropellar, vaciló sobre su montura, y se le vio desarzonarse, con espada y yelmo, desde la grupa del caballo. Caía la tarde; pero a su luz indecisa pudo verse que aquel hombre era Don Diego de Rojas, el jefe de la

Conquista. Una flecha perdida acababa de clavársele en el muslo”.

La figura del capitán de la conquista reaparece en otros libros del autor, pues le apasiona, sin duda, su contorno épico, la osadía de la expedición, la muerte violenta y, desde luego, la igualdad de apellidos. En la *Literatura Argentina* lo nombra en *Los Gauchescos* (págs. 132 y 819) refiriéndose a los viajes de Almagro y Valdivia, luego de la toma del Cuzco; y también en *Los Coloniales* (págs. 64 y 286) con motivo del desconocido poema “Famatina y Conquista del Tucumán”, compuesto en el siglo xvi por Mateo Rojas de Oquendo, vecino de Santiago del Estero, y después hablando de otros guerreros como Núñez del Prado, Aguirre, Cabrera, Castillo; más adelante con respecto a las avanzadas por los caminos del Sur. En *Retablo Español* cuenta como en una fonda burgalesa evoca la hazaña de Don Diego, y reproduce un elogio de Francisco Grandmontagne relativo a *El país de la selva*, que dice así: “El primer capítulo es el mejor: me parece una acertada verdadera. La figura de Don Diego de Roxas en medio del desierto se queda fuertemente grabada en la memoria”.

Catalina de Enciso

Indudablemente quedó fija en la del escritor argentino y su resultado fue el drama *Elelín*. Pero *Elelín* tuvo como título provisional *La Conquistadora* y con él fue leído a Enrique de Rosas en 1928. La conquistadora es Catalina de Enciso, compañera del lugarteniente de Rojas, Felipe Gutiérrez, y única mujer en el reparto de la obra. Explícase este título provisional porque el personaje tiene preponderancia en el texto y porque el antecedente más exacto del drama es un artículo sobre tal dama aventurera, publicado por Rojas en el periódico *Santiago del Estero*, editado en la ciudad de este nombre, en 1918, y luego, 1921, en la revista *Babel* (Nº 5), de Buenos Aires. El mismo autor, al reeditararlo, lo considera “fuente principal” de *Elelín*. Y, efectivamente, lo es, puesto que en esas páginas se anticipa ya el asunto del drama, terminado de componer el año 25, aunque, según apuntamos, concebido desde mucho tiempo antes. Dicho artículo comienza así:

“Este es el nombre [Catalina de Enciso] de la primera mujer española que entró en el territorio santiagueño, y que habiendo venido al país de los juríes con los expedicionarios de don Diego de Rojas, merecería llamarse, por antonomasia, *la conquistadora santiagueña*”. Ricardo Rojas tomó la silueta y el episodio de Catalina de Enciso de la *Historia*, de Santa Clara, que los sitúa en Salavina y en Soconcho, el año 1543. “En territorio de Salavina —dice nuestro autor— habrían los naturales herido a don Diego, y es al producirse el delirio de la fiebre y síntomas de intoxicación, cuando surgió en la hueste la inculpación anónima de que la Enciso, cuidando a don Diego, hábale hecho *el daño*; y ella era responsable del trance fatal que presenciaban”. Y en seguida: “Sospecho, por ciertos indicios, que la inculpación pudo formularla Rodrigo Sánchez de Hinojosa, y siendo Catalina querida de Gutiérrez, se imaginó que éste había logrado acelerar el fin de su jefe para sucederle en el mando, como en derecho le correspondía, según las estipulaciones acordadas en el Perú con el gobernador Vasco de Castro a nombre de su Majestad. Rojas conoció la triste especie entre los dolores de la agonía, y aun tuvo tiempo de oír las airadas protestas de Gutiérrez contra semejante calumnia, y los llantos de la Enciso que, junto al lecho del moribundo, mesábase clamante los cabellos y alzaba los brazos al cielo, pidiendo que el rayo de Dios cayese sobre ella, si es que había dado *ponzoña* al gobernador, a quien todos querían”. En vano fueron aquellas protestas y aquellos llantos, porque se creyó en la culpabilidad hasta algún tiempo después en que otros soldados murieron en la misma forma que Rojas, a causa de las heridas que les produjeron las flechas envenenadas de los indígenas.

Ambiciones y rivalidades terciaron luego y, a pesar de la probada inocencia de Catalina, fue desconocido el derecho al mando de Felipe Gutiérrez, alzándose Francisco de Mendoza con la capitanía de la expedición y mandando presos a su rival y a la querida hasta el Cuzco. “Y así —concluye Ricardo Rojas— la solitaria mujer que vino con los primeros descubridores de Santiago, destácase como la figura central de un agitado y pintoresco drama, con el paisaje de nuestra tierra por escenario, donde se entrechocan las abnegaciones del amor, las conspiraciones del odio y los espantos de la muerte, que per-

petúan el destino humano por siempre idéntico a sí mismo, y que a la manera de las parcas simbólicas tejen, enredan, cortan, en toda tierra y en todo tiempo, el hilo invisible de la vida”.

De esta manera queda expuesta por el mismo autor la fábula histórica de su drama *Elelín*, en la que introduce dos elementos imaginarios: el amor de Rodrigo por Catalina, convertido en rencor al verse desdeñado, y que resulta motor de la intriga, favorecida ésta por las pretensiones de Mendoza al mando de la hueste: y un final reparador en que todos los guerreros deponen odios y ambiciones para seguir, en nombre de España y del Rey, la empresa de la guerra y la procura de la ilusoria *Elelín*.

Los motivos dramáticos

El drama intenta ser, en efecto, una representación de la conquista de América. En síntesis, expónese en sus tres jornadas los rasgos característicos de aquella empresa descomunal: el misterio de la tierra desconocida, la fascinación de las riquezas ocultas, el valor temerario de los hombres, las ambiciones desenfrenadas, la hostilidad del medio, las privaciones padecidas, las acechanzas constantes, los combates desiguales, la muerte en permanente presencia, y sobre todo ello el misticismo animando la misión cristiana. Para realizar su obra, el historiador contaba con los documentos, el poeta con la fantasía. La fusión de ambos elementos, el de la realidad y el de la imaginación, es siempre labor difícil, y más en este plano gigantesco, donde el primero resulta limitado para recoger el episodio cierto, y la segunda debe trasponer las fronteras de la más alta poesía para alcanzar la culminación de tales hazañas. El genio superior que nos dio la *Iliada*, *La Divina Comedia*, *El Quijote*, no tuvo su lugar en el ámbito del Nuevo Mundo, para relatar la guerra, la evangelización, la existencia humana. Ni la epopeya, ni la mística, ni la narrativa llegaron a elevados niveles de arte. La dramaturgia tampoco los alcanzó en ninguna época ni latitud, pues las mismas producciones del Siglo de Oro que tratan el tema americano están muy por debajo en sus méritos líricos y escénicos de las obras maestras de los mismos autores: Lope de Vega, Calderón, Tirso de

Molina. Sería vano, pues, en principio buscar en *Elelín* valores que no se hallan en parte alguna dentro de la literatura concerniente a la conquista de América.

Ricardo Rojas los intuía, según lo sugiere su prólogo: "El teatro no es sólo recreación: es también creación; por eso no agota sus posibilidades en la simple copia del modelo exterior, es de suyo limitado y estático, sino que busca su inspiración inmediata en las fuentes dinámicas de la vida, interpretando directamente los caracteres, las pasiones, los ideales, hasta darnos, en símbolos concretos y animados, una revelación del destino". Consciente de los riesgos que anotamos al comentar *Ollantay* en cuanto al teatro histórico, trató, no de "dar una lección histórica o pedagógica mediante la escena, sino componer un poema, con toda la libertad que requiere la creación poética, sin otro fin que la belleza, y atento a la única verdad del ambiente geográfico, social y psicológico en que el drama pudo haberse realizado, representando de frente la acción, sin eludir sus dificultades". Con este propósito, el autor quiso concretar en el acto primero, con su exposición, los poderes antagónicos y fatales de la tierra hostil y de la opulenta ciudad ignota; en el segundo apretar el nudo de las pasiones, la rivalidad guerrera y el despecho amoroso; en la última jornada desea iluminar el cuadro con una claridad espiritual, donde se unan la fraternidad, el perdón, el ideal de la Conquista, bajo el amparo de los extendidos brazos de la Cruz.

La composición

El plan del drama estaba, por consiguiente, bien concebido y bien trazado. Pero la realización no consiguió plasmar, ni en lo poético ni en lo teatral, lo imaginado tan certeramente.

En primer término, *Elelín* es un drama heroico sin verdadero héroe. No es protagonista, como se desprendía de la intención inicial, Catalina de Enciso, cuya figura, si bien destacada del conjunto de personajes no alcanza alto relieve ni en lo histórico ni en lo humano, ni en lo lírico ni en lo dramático. Su figura se diseña sin potencia tanto en la pasión como en la abnegación; su verbo no tiene fuerza ni brillantez, sus actos no se desprenden de la pálida acción con que se desarrolla

toda la fábula. Los dos rivales, Felipe Gutiérrez y Francisco de Mendoza son hombres oscuros, de perfiles borrosos en su acción y en su texto, lejos de ser representativos con viva significación del tipo del Conquistador, bravo y ambicioso, cruel pero noble, codicioso pero magnánimo también. Su disputa apenas si es una levisísima sombra de la de Pizarro y Almagro; su reconciliación no posee grandeza ni elocuencia. Por último, el que debió ser héroe auténtico del drama, Diego de Rojas, apenas si aparece en escena, ya herido, próximo a morir, en una parte secundaria dentro del reparto. La obra falla, pues, por la base y desde su comienzo.

Hubiera sido necesario construir un acto primero con la altiva silueta del Conquistador, ese Don Diego, hidalgo de valor y dignidad, sellado por la desventura como Don Pedro de Mendoza, presa destinada a la muerte violenta como tantos soldados de la Conquista, con todos los atributos del mando, con la confianza de su espada y la fe de la Cruz, con severidad y benevolencia a un mismo tiempo, respetado, temido, amado por su hueste, en fin: Caballero andante de España en América. Este era el héroe requerido por el drama. Ricardo Rojas no supo dibujarlo aquí. Y lo curioso es que ya lo había diseñado, no sólo en el citado capítulo de *El País de la Selva*, sino en otro libro posterior, *Blasón de Plata*. En el capítulo XVI pintó, efectivamente, la figura del Conquistador con líneas y colores tan certeros que de él dijo Estanislao S. Zeballos en la *Revista de Derecho, Historia y Letras*, en 1914: "Digo simplemente que esta página no será superada, ni en la forma encantadora del estilo, ni en la profundidad de la observación psicológica y sociológica, ni en la nobleza amnistiadora y recta del juicio. . . Debería ser interpretada en la tela, en el mármol o en el bronce, porque es el tema de un *capo lavoro*". En *Le Courrier de la Plata*, 17-IX-23— también se alaba este "retrato magistral", sugiriéndose la comparación de "ce poème de l'Argentin Rojas et les poésies que le Centro-Américain José María de Heredia, grand poète français, a consacrées aux Conquistants".

Cumplida esta pintura del Conquistador, necesitábase destacar a otros dos soldados de la expedición: Felipe Gutiérrez y Francisco de Mendoza, los encargados de anudar el conflicto dramático a impulsos de su lealtad y su ambición, respectivas,

para que el embate cobrase el relieve y la animación precisos; las dos figuras acusan, sin embargo, débiles perfiles en sus características vitales y en su representatividad como elementos de discordia en la magna empresa de la Conquista. No cobrando densidad en lo psicológico y altura en lo emblemático, su rivalidad carece de emoción y de sugestión. Ambos son segundones en la mesnada, pero también lo son en la fábula y en su expresión, como personajes dramáticos. Por ello se frustra la culminación de la obra en su jornada segunda.

En el acto tercero se advierte hasta qué punto la Conquistadora —esa Catalina de Enciso que inspiró al autor— debía ser la protagonista del drama. Desaparecida la figura del Capitán —ímpetu de la proeza—, ella había de alzarse como un símbolo del Ideal de los conquistadores en sus descubrimientos y en sus fundaciones. El poeta imaginó bien el cuadro, presentándola abrazada a la Cruz, clamando su inocencia frente a la acusación de hechicería, a las amenazas de los que creen en el envenenamiento del Gobernador:

*¡Subid! ¡Tranquila os espero!
¡Veremos quién es más fuerte!
¡Ya nada temo a la muerte,
Si asida a este signo muero!*

La Cruz, al amparar a Catalina en su límpida conciencia, reconcilia a los adversarios y depone la animadversión, acuerda a todos en la hazaña de la guerra en nombre del Rey y para gloria de España. Es este, sin duda, el pasaje más dramático de *Elelín*, bien pensado y bien expuesto, pero, aun así, falto de la fuerza poética que podía haberlo levantado hasta un hermoso plano de idealismo y de misticismo. El estro del poeta no vuela ahí hasta el nivel de lo abstracto, hasta la esfera de lo absoluto, para lograr la conmoción espiritual que se desprendía de los acontecimientos. La guerra, la adversidad, la magia, el crimen, la pureza, las acusaciones de culpabilidad, las protestas de inocencia, el misterio, la muerte, todos estos factores de una profunda intensidad trágica no son suficientemente manifestados por la poesía en sus arranques líricos y dramáticos, épicos y alegóricos. Dilúyense en una explicación de Mendoza:

*Señora, en el campamento
Como voz que trae el viento,
La voz de pronto cundió...
No sé decir quien os vio;
Pero os hacían reproche
De traición aquella noche;
Y el motín nos arrastró...*

La perorata es extensa y fría, y a ella contesta Catalina de Enciso con frases no más contundentes en calor y certera síntesis:

*Larga relación es ésta,
Y mi pregunta fue breve...
Respuesta de labio aleve,
Siempre fue larga respuesta...
Si me vistéis, pregunté:
Me respondistéis que no.
Pregunto si alguien me vio,
Y habláis, habláis... No esperé
De vos, señor Capitán,
Una relación tan larga...
Mas creo que algo os embarga
Y que algo calláis...*

Y prosigue puntualizando los hechos ocurridos con los requerimientos amorosos de Rodrigo, las intrigas, las falsas denuncias, para terminar con:

*Lo que te dije he cumplido.
Justicia fue... ¡No venganza!
Y en este horror se me alcanza,
Que es la Verdad quien te ha herido.*

Tenemos, pues, una jornada expositiva bastante parca, donde lo mejor logrado es la evocación del ambiente, la tierra enemiga, el paisaje desolado, las privaciones y el esforzado empeño de los guerreros españoles. Todo ello sirve de fondo a la trama inicial del amor de Rodrigo desdeñado por Catalina, episodio de escasa vibración, que no basta para realzar el interés dramático, y con una retrasada, breve y pobre

entrada de Don Diego de Rojas, desvaído en los rasgos épicos que de él pueden esperarse.

En el acto segundo, la acción se mueve con soltura, con variedad, con emoción. La noche enigmática de la selva trae efluvios impresionantes, el espionaje de los indios, la muerte de uno de éstos descubierto por los centinelas, todo se une en una concreción de la fatalidad que sella a la osada expedición española. La rivalidad de Felipe y Francisco estalla con debate y violencia, y la aparición de Don Diego moribundo cierra el acontecer con su grito desesperado:

*¡No riñáis ya nunca! . . . ¡Nunca!
Servid con amor a Dios,
Y acabad, de mi alma en pos,
La empresa que hoy queda trunca.
Marchad, marchad por la agreste
Pampa que al sur se dilata:
Que allá mi Elelín de Plata
Brilla en el confín celeste. . .*

Es el momento más brillante y emotivo del drama, seguido por las acusaciones de brujería a Catalina de Enciso y la prisión de Felipe Gutiérrez.

El acto último vuelve al ritmo bastante moroso de la jornada primera. Aquí lo más logrado es la desilusión que embarga a los soldados:

*Cuando del Perú partimos
¡Cuánta gente y cuántos sueños!
¡Cuánta ilusión de fortuna
Que hoy es ceniza del tiempo!*

Es la decepción general que abarcó a tantos episodios de la conquista, especialmente en lo que se refiere a estas comarcas del sur. El lienzo de tonalidades sombrías se oscurece aún más con la exposición de la mantenida rivalidad entre Gutiérrez y Mendoza, tan característica, también, de la Conquista en general:

*Además, el triste ejemplo
De los Pizarros y Almagros
Cuando la guerra encendieron,
Después de matar al Inca. . .*

Las endechas de Rodrigo, que aún espera lograr la seducción de Catalina, con los presagios y las supersticiones:

*Con el farol de la luna
Quiero ver si quedan rastros
De las alas de la mula
Que tiene hechizada el diablo.
Ay, vida mía,
Penando voy.*

Por fin, ante el túmulo de Don Diego de Rojas se cumple el proceso y la absolución de Catalina de Enciso, la reconciliación entre los rivales, la deposición de las ambiciones, el anhelo de proseguir la Conquista, guiada por el pundonor guerrero y por la ilusión de la riqueza lejana y oculta... Todo ello tiene de mucho más al relato discursivo que a la acción dramática.

Símbolo y verso

No obstante, los valores conceptivos de la obra, muy superiores —queda dicho— a los méritos de la composición lírica y teatral, impónense en diversas escenas de *Elelín*. A los ya apuntados debe agregarse el sentido simbólico que el autor, fiel a su idea del teatro, ha dado a la ensoñada ciudad que los expedicionarios buscan en su marcha hacia el sudeste desde la partida del Cuzco. Aquella Elelín es semejante a otros emporios arcanos guardados por selvas, montañas y ríos inconmensurables en la entraña hostil del Continente: Yungulo, Trapalandia, Lin-Lin, los Césares. También desde el fuerte de Sancti Spiritus había salido una expedición, en 1529, con rumbo a tierra adentro para buscar al través de los llanos sin fin una ciudadela prodigiosa. Ricardo Rojas envuelve a su Elelín, la *Ciudad de Plata*, en una perceptible alusión a la Buenos Aires del futuro. Es la tendencia alegórica de su teatro, que alcanza su mayor expresión en *Ollantay* y en *La Salamanca*, obras en que el poeta tiene más alta fortuna que en este drama. Rojas mismo notó, sin duda, el corto vuelo de su poesía, y por ello advirtió, en el prólogo agregado a la edición posterior al estreno, que se había atendido a una norma de parquedad:

“Ni las románticas tiradas de Echegaray, ni la pompa retórica de Calderón, ni los ingeniosos discreteos de Lope, cabían en un drama argentino del siglo xx, y tal peligro fue evitado con sólo advertir que la expedición de Don Diego de Rojas, realizada en 1542, fue anterior al pleno florecimiento dramático del Siglo de Oro, y que la hazaña evocada pertenece más bien al anterior ciclo épico del romancero, cuya sobriedad es bien notoria”.

El argumento es capcioso y la crítica no puede aceptarlo. Desde luego, Echegaray no es un autor *romántico* —románticos fueron Espronceda, Rivas, Hartzenbusch, García Gutiérrez—, sino un posromántico ya injerto en la escuela realista. Después, más antiguo que *Elelín* es el *Ollantay*, y el poeta no consideró que debiera apartar por eso el despliegue lírico —estrofas, metros y ritmos muy diversos, de gran amplitud— para circunscribirse a modos de versificación más modestos y rutinarios. Rojas emplea en *Elelín* únicamente el octosílabo, bien en romance para las escenas de relación, bien en cuartetas para las principales de la fábula. En unas y otras, ese verso cae frecuentemente en el prosaísmo, y, según ya lo expresamos, impide por su corto vuelo, por su carencia de ímpetu épico y su falta de íntimo lirismo, que la acción concebida alcance los niveles propios de un recio y emotivo poema dramático. No faltan, sin embargo, momentos felices en la versificación, sea en lo narrativo, sea en lo declamatorio.

Así, en las alusiones pertinentes a *Elelín*:

*No desesperes, Rodrigo,
Que ya el Río de la Plata,
Está cerca, y llegaremos
A Elelín, tierra soñada,
Ciudad de pórticos de oro
Sobre pampas de esmeralda.*

Bien en los cantos del juglar:

*En Granada la gentil,
Tuve, señores, mi cuna,
Y me bautizó Fortuna
Con las aguas del Genil*

.....

*Son de guzla y añafil,
Saludó al recién nacido
Allá do gimió vencido
Boabdil.*

En las melancolías de la patria lejana:

*Luna que haces recordar
Mis noches de Andalucía;
Noches gemelas del día,
Que hacen soñar y llorar...
Me parece ver la luna
De allá del Guadalquivir,
Luna que nos vio partir
Soñando mejor fortuna...
La nueva fortuna es ésta
Que hoy nos abrumba a los dos:
La muerte, la noche y vos,
Juntos en la hora funesta...*

En las arengas militares, pese a la decepción:

*Visión de fatal destino
Son estos campos desiertos,
Poblados de nuestros muertos
A lo largo del camino.
El hambre, la sed, el sol,
Las tribus, las alimañas,
Dan en prez de las Españas
Guerra al coraje español;
Guerra de estéril empeño,
Porque hasta hoy ninguno ha visto
Para el Rey, ni para Cristo,
El Elelín de los sueños...*

La fe en la empresa asombrosa, a pesar de la adversa suerte:

*Todos vamos a Elelín,
Tierra de dolor y ensueño...
Y de este afán, quedan sólo,*

*Como reliquias del tiempo:
Las tumbas en los caminos,
Los nombres en el recuerdo. . .*

Bastan los aciertos parciales del dramaturgo y del poeta para situar esta obra entre las que definen un género y abren una variante meritoria en el panorama teatral de su tiempo. El teatro en verso no había dado entonces (1929), desde la época de Martín Coronado, sino las obras de Belisario Roldán y de José de Maturana. *El rosal de las ruinas* y *El puñal de los troveros* respondían a un modo en que el posromanticismo y el modernismo se juntaban en una mezcla poco afortunada al servicio de asuntos dramáticos escasamente ahincados, por fondo y forma, a la tradición escénica nacional. La primera obra, no obstante su éxito popular de la hora, es irredimible en sus fórmulas vulgares y en su tono de sensiblería; la segunda, se condena ya por el título al cambiar el facón por el puñal y a los gauchos payadores por troveros. . . En cuanto a *Canción de Primavera* —la mejor de las obras de Maturana— acusó, a pesar de cierta finura, las incompatibilidades del realismo con el modernismo. *Elelín* presentaba, por lo contrario una manifestación del entronque de la tradición dramática española con el tema americano, cumplida con severidad intelectual, con decoro literario, con discreta factura escénica. Tales son los valores relativos que situán al poema dramático en un lugar digno de consideración dentro de la trayectoria histórica y estética del teatro argentino.

“LA CASA COLONIAL”

Teatro poético

La Casa Colonial es la segunda obra dramática escrita por Ricardo Rojas, y la que ocuparía cronológicamente por su tema el último lugar entre las cuatro compuestas por el autor de *Eurindia*.

En la primera, *Elelín*, es evocada la Conquista española, en esta que le sigue, está simbolizada la Independencia argentina. Son dos términos esenciales de la vida y la personalidad del escritor, atento siempre a la ascendencia hispana de su nombre y a la sustancia criolla de su espíritu. Es muy natural, en su proceso creador, que después de aquella recordación épica de la hazaña de Don Diego de Rojas en el camino a Tucumán, hiciera esta especie de elegía a la caída del viejo poder real y a la exaltación del nuevo poder republicano.

La Casa Colonial fue escrita en abril de 1925, según lo advirtió su autor en carta al Dr. Roberto F. Giusti, enviada con los originales de la pieza para su publicación en la revista *Nosotros*, números de enero y febrero de 1938. Su estreno se realizó el 4 de junio de 1932 en el teatro Liceo por la compañía de Eva Franco. Rojas la clasificó como “drama de la emancipación, en tres actos y en prosa”. Pero el género que le cuadra es el de la comedia, aun cuando la gravedad de alguno de sus episodios le imprima cierto carácter dramático, especialmente en el acto segundo.

El tema —lo dijo también su autor en la advertencia preliminar— no es, propiamente el de la conspiración de Martín de Álzaga, que tratada en su intriga y su desenlace hu-

quiera conducido, en efecto, al drama y aun pudo alzarse hasta la tragedia; el tema es la repercusión de aquel complot en un hogar hispano con hijos criollos. Con todo, la obra le fue sugerida al escritor por los documentos del proceso de Álzaga y "otros papeles auténticos", así como por la relación que Vicente F. López y Bartolomé Mitre hacen de aquel acontecimiento en sus respectivas historias.

La Casa Colonial sigue siendo, por tanto, teatro de fondo histórico y teatro poético, tal como lo es *Elelin*, aun cuando el autor prefiriese en esta ocasión la prosa al verso. "La mejor evasión de la triste realidad que nos rodea —escribió Rojas en aquel prólogo— es la del teatro poético, del que la historia es su mejor fuente". No lo es sólo de una realidad circunstancial. El teatro poético —en una amplia y honda acepción— ha sido, es, será siempre la culminación del arte dramático. Teatro poético fue la antigua tragedia griega, la tragedia isabelina, el drama del Siglo de Oro, el drama y la comedia clásicos franceses, los mejores poemas del Romanticismo, las grandes creaciones del segundo período ibseniano, todo el simbolismo, y aun el expresionismo y el existencialismo de las dos posguerras, la de 1918 y la de 1945. El realismo, con sus caracteres y sus costumbres, ha sido y sigue siendo el teatro de más fácil y llana composición, por cuanto constituye una copia más o menos directa y hábil de la vida cotidiana, de las personas comunes, y eso lo prueba la gran extensión de la escuela, de innúmeros cultores, de producción cuantiosa por lo general mediocre.

Desde luego, el teatro poético, para ser valedero, tiene que surgir de un numen lírico y dramático en perfecta conjunción. Por eso, sin duda, es tan arduo el trabajo de componerlo, y por eso muestra manifiestamente sus defectos, cuando los tiene, puesto que sus valores deben ser mucho más depurados que los del teatro realista.

Asunto dramático

Recordemos la fábula de *La Casa Colonial*. La acción transcurre en los años 1812 y 1813. El acto primero se abre sobre el salón de un acaudalado comerciante español de Buenos Aires. Don Anselmo Aranda, que ha hecho fortuna como

hacendado, está inquieto ante la situación ya prolongada que se inició en mayo de 1810, pero tiene vivas esperanzas de que la causa del Rey venza contra los insurgentes, en quienes ve unos amotinados y no unos revolucionarios. También se inquieta ante la actitud desobediente de su hija Encarnación, contraria al conveniente matrimonio con Don Paco, un "godo ricacho", y enamorada de un joven criollo, Luciano, que sigue el partido de la sublevación. "Todos los días discusiones" —dice un personaje—. "Disputas de los padres con los hijos" —agrega otro. El tema está dado. La política y el amor desasosiegan a Don Anselmo, que no atina a dominar ni a una ni a otro. Porque así como la hija se rebela a su autoridad paterna, la conspiración se le introduce en su tranquilo hogar de hombre dedicado exclusivamente a sus negocios y sus tertulias. Encarnación se entrevista subrepticamente con Luciano, recibéndolo de noche en su propia casa, y Álzaga se le presenta, con sus cómplices, para fijar los detalles de la rebelión, ahí también, por ser lugar ajeno a la vigilancia del Gobierno. Uno y otro suceso traen la desgracia al padre desobedecido y al súbdito leal; oficiales y soldados registran su casa y él es detenido como sospechoso de complicidad en el complot previsto por el Triunvirato.

El acto segundo transcurre en el Fuerte, en las oficinas de Bernardino Rivadavia. Allí Monteagudo apoya las medidas enérgicas del triunviro, dispuesto a reprimir duramente a los conspiradores y empeñado en lograr la captura de su jefe. Allí Luciano será encargado de una misión oficial, no sin antes interesarse por la situación en que se halla Don Anselmo Aranda, más aún por el cuidado en que están Doña Carmen, su esposa y Encarnación, la hija del detenido, que esperan ser recibidas para solicitar clemencia. Agrelo trae los documentos reunidos para el proceso, las noticias de los cómplices apresados, los castigos que ya se impusieron, los detalles del riesgo corrido por la causa popular. "Dijérase que el genio de la revolución, por un aviso misterioso, nos ha salvado a todos" —acota Monteagudo. Chiclana aparece con nuevas sobre el rastro de Álzaga, a quien se sigue de cerca, cuando se hace anunciar una dama incógnita, "una mujer velada que desea hablar con Rivadavia personalmente". ¿Será una confidente que traiga la seguridad del paradero del jefe realista o una

Carlota Corday? Porque Rivadavia ha recibido anónimos amenazadores de muerte. La *Dama tapada* descubre el refugio de Martín de Álzaga y pide, en cambio, el perdón de su hijo desertor. "Don Martín está asilado en casa de doña Rosa Rivero"... "Digo esto con el alma despedazada, y espero que Dios ha de perdonar al dolor de una madre el mal que pudo hacer por rescatar a un hijo perdido..." Doña Carmen y Encarnación, introducidas luego por Luciano, suplican la libertad de Don Anselmo, incomunicado desde hace un mes. —"¡Haga usted, señor, que cese esta fatalidad sobre nosotros!", imploran a Rivadavia. —"Ningún inocentè será sacrificado a la venganza; sólo nos guían el patriotismo y la justicia", asegura el triunviro. Pero *venganza* y *justicia* son dos términos en que no están de acuerdo Rivadavia y Pueyrredón. Éste acusa a Chiclana, Agrelo y Monteagudo como jacobinos, que "sueñan con las glorias del Terror y quieren emular a Robespierre". —"Tú deliras, Juan Martín." —"No, Bernardino. Las tres ejecuciones que se han consumado, de Cámara, Lacar y Gómez, son tres asesinatos horribles." La controversia desemboca en la propuesta renuncia de Pueyrredón y la orden de Rivadavia para que allí mismo quede preso el dimisionario. El conflicto se desenlaza con la llegada de Álzaga, preso, entre los soldados y bajo los gritos de "¡Al patíbulo!".

La tercera jornada se desarrolla en una chacra en las afueras de la ciudad, más de un año después. Don Anselmo Aranda ha recobrado la libertad, pero está ausente, en el Brasil. Preparan sus bodas Encarnación y Luciano, y éste trae a la novia un valioso regalo de Monteagudo, cuya visita anuncia. Todos se instalarán al aire libre, en grata conversación, porque las dos piezas del rancho que ha substituido a la casa colonial, no dan espacio decoroso. El regalo que ha ofrecido Monteagudo a Encarnación es una antigua joya incaica, que usó como amuleto desde los días de Chuquisaca. Al despojarse de ese talismán, el revolucionario tiene un presentimiento de su muerte. La melancolía gana a todos, aun a los mismos próximos esposos; pero en el ocaso que entinta el horizonte, los niños que se acercan, el hijo de un indio, el hijo de un gaucho, —ambos semillas de la raza—, traen desde la pampa un aire esperanzado al pago, donde se alzarán la nueva casa para el pueblo nuevo.

Juego alegórico

La obra de Ricardo Rojas tiene un antecedente directo en la comedia de Martín Coronado, titulada *1810*. En esta pieza también aparece un hogar español, cuyo jefe Don Cipriano se niega a reconocer los avances revolucionarios y cuya hija, Inés, mantiene relaciones sentimentales con el joven criollo Julián. Los acontecimientos derrumban a la familia, Don Cipriano muere, no sin ensalzar las glorias de España:

*No ha de doblegarse ahora
renegando su grandeza;
no ha de bajar la cabeza
su orgullo de vencedora...*

1810 es, asimismo, más una comedia que un drama, a pesar del final en que cae el protagonista y su hija se dispone, cumpliendo un juramento, a entrar en la vida monástica. Tal como en *La Casa Colonial* el tema se desenvuelve en lo anecdótico familiar y sólo la presencia de French y el fondo de la jornada del 25 de Mayo dan a la obra proyección histórica. Pero las diferencias son también grandes, por cierto, entre ambas piezas, en la fábula como en la intriga, en las situaciones como en el diálogo, en verso el de Coronado, en prosa el de Rojas. La representación hispánica de Don Cipriano y Don Anselmo, y el enfrentamiento de la generación vieja con la joven son los elementos que se aproximan en una y otra obra. Ya aparecen en *Túpac-Amaru* y en *La batalla de Pasco*.

La Casa Colonial está, desde luego, más elaborada que *1810*. La concepción de Rojas es más alta, más significativa asimismo, y ya en su comienzo se advierten los dos planos en que va a desarrollarse, el realista y el simbólico. Fiel a su propósito de escribir un "teatro poético", Ricardo Rojas imprime a esta obra una constante insinuación emblemática. Su tema —lo hemos visto— distaba mucho de la épica de *Elelín*, y el ambiente y los personajes le llevaban, por fuerza a reproducir la realidad de una época y unos sucesos, en que ya no cabía el juego de la imaginación, como en el anterior poema escénico. La prosa debía fijar, además, este propósito

de allegar al proscenio en forma directa los dos conflictos en que se basa el drama: la decadencia y derrumbe de la casa colonial y la inevitable pugna entre padres e hijos. Con todo, según anotamos, la alegoría está permanentemente esbozada a lo largo de los tres actos.

La *Casa Colonial* es el símbolo del poder de España en la tierra argentina. En la primera jornada, Don Anselmo lo percibe con claridad: "La casa colonial se derrumba, Carmen, y es gran amargura de nuestra vida que hayamos de perecer con ella, viendo amontonarse sus ruinas a la hora de nuestra vejez". La situación ha llegado "a extremos de falencia". La antigua morada desaparece bajo las fuerzas nuevas. Doña Carmen: "¡Y al llegar a esta casa, hija mía, llamaron en nombre de tu patria!" En el acto segundo, Encarnación confirma la idea: "Pero es más horrible esta guerra íntima, que tiene por teatro los hogares, que derrumba la casa colonial como en una catástrofe". En la última jornada el simbolismo se acentúa, porque, en 1813 no quedan rastros de aquella mansión española y la familia se ha refugiado en un rancho, sobre cuyo pago se alzaría la residencia del futuro. No hay allí, por el momento, sino dos pobres habitaciones, pero frente a la libertad del campo inmensurable. "En la antigua casa no habría podido recibirme" —apunta Monteagudo. "Aquella casa se deshizo" —explica Luciano. —"Es la fatalidad de las revoluciones" —concluye el patriota. Y en el diálogo final de la comedia se reiteran las evidentes alegorías: "La casa colonial ya no existe"... "Haremos sobre sus ruinas otra nueva, más grande y para todos"... "Mira nuestra casita de barro"... "De barro de la pampa, como la casa del hornero"... "El nido del pájaro resiste a los vendavales, como el nido del hombre".

La pugna de las generaciones está dada con la rebeldía de Encarnación ante las nupcias de conveniencia dispuestas por su padre. Son las "disputas" a que se refiere la hija en el acto primero y que mantendrá, dispuesta a formar pareja con Luciano, matrimonio joven que será tronco de la raza. "¡Los hijos se alzan contra sus padres como en un día de maldición!" —grita el viejo español, empeñado en sostener las tradiciones. "La sangre de los padres salpica la cabeza de los hijos". La separación entre hijos y padres es irremediable, y

ella entristecerá la boda de Encarnación con Luciano. Pero Monteagudo tiene, en la jornada tercera, unas palabras esclarescedoras sobre el distanciamiento inevitable, y, sin embargo, fecundo. Odiar a los españoles sería un "craso error. Sería como si odiáramos a nuestros padres. Hijos de españoles son Rivadavia y Agrelo y casi todos los corifeos de la Revolución. Yo mismo lo soy, puesto que mi padre fue oficial de los ejércitos reales". Ahí está dada la idea de la reconciliación, tan cara a Ricardo Rojas.

Los mismos personajes de *La Casa Colonial* presentan dos fases alternativas: una la vital, propia de su acción anecdótica; la otra simbólica, en la proyección trascendente del drama. Don Anselmo Aranda tiene la representatividad del español, queda anotado, del jefe cuyas órdenes no deben ser desobedecidas en el seno familiar. Pero advierte su derrota: "El gobierno revolucionario veja a los peninsulares y nos impone exacciones ruinosas para costear una guerra que se encamina a despojar a nuestro rey de sus privilegios". Luciano es el pueblo joven que se alza para ganar, en la guerra y el amor, la nueva patria. Encarnación es esa tierra flamante en que se levantará el hogar patricio sobre el solar de la casona virreinal.

Aunque fugazmente, los mitos y las agorerías caros al autor, se deslizan en la obra cuando Monteagudo se refiere a su lucha en la sublevación de 1809 en La Paz, a los talismanes indios, a los presentimientos de muerte. En una conversación un poco absurda con Doña Carmen le explica ciertas ideas. "Nosotros veneramos al Dios del Amor en esencia, y le rendimos el culto de las obras. Ciertamente es que lo representamos bajo formas simbólicas, como el triángulo, por ejemplo, que es emblema de la luz y del espíritu; pero el triángulo figura también en la liturgia católica". La vieja dama española queda asombrada ante esta exposición masónica y exclama: "Qué me dice usted...". Cuando Monteagudo entrega su amuleto, ya presagia su irrevocable muerte violenta: "En nada podemos creer con más certidumbre que en ciertas formas inexplicables del destino".

Los personajes históricos

La introducción un tanto forzada de Monteagudo en esta última jornada de *La Casa Colonial* prueba el interés que demostró frecuentemente Rojas por el enérgico secretario de San Martín. Monteagudo atrajo la atención inicial de José M. Muñoz Cabrera, que fue su primer biógrafo. Clemente Fregeiro y José María Ramos Mejía le dedicaron estudios, el segundo presentándolo en un aspecto patológico. Francisco Fernández, cuya obra escénica examinó Ricardo Rojas, compuso un drama con el patricio como protagonista. Mariano de Vedia y Mitre escribió una *Historia*. Juan Pablo Echagüe le consagró uno de sus libros. Por supuesto, Rojas presentó su personalidad y relató su acción en numerosas páginas de la *Historia de la Literatura Argentina* y en su *Ensayo de crítica histórica*. “La biografía de Monteagudo —dice— está implícita en sus propios escritos”, que él analiza, para obtener de ellos el espíritu y la actividad del prócer, a quien defiende de la calumnia o de la incompreensión. “Es el caballero andante de la revolución argentina”, cuyos atributos de ardor, de fe, de convicción, y cuya misma prosa, “no fueron superados por los otros publicistas de la revolución”. . . . “Por ser muy hombre lo asesinaron enemigos anónimos” por medio del puñal mercenario del negro Candelario Espinosa cuando iba a visitar a una enamorada, en Lima. Para Rojas su vida es ejemplar “por su inteligencia, su actividad, su coraje, su estoicismo, su espíritu de sacrificio”. Rojas considera que Bernardo Monteagudo, como Facundo Quiroga, es de por sí un “héroe de teatro huguesco”.

Pero en *La Casa Colonial* no aparece con esos perfiles dramáticos. Su intervención en el acto segundo cede ante las de Rivadavia y Pueyrredón, quienes, en su disputa en torno a la conspiración de Alzága dan la nota más tensa de toda la obra. Monteagudo apoya al primero y afirma del segundo: “Él dice que estamos viendo visiones, pero cuando toda la verdad se descubra, veremos de quienes fueron la previsión y la energía”. Luego añade frente a Agrelo: “Conozco bien tu corazón, que se parece mucho al mío, y aunque estamos criando fama de sanguinarios, yo sé que estas escenas te conmueven secre-

tamente, y sabes bien lo que se puede hacer. . .” Ni aquí, ni en el acto tercero, Monteagudo levanta la comedia a la altura del drama, ni aparece como héroe teatral y menos huguesco.

Todos los personajes históricos de *La Casa Colonial* se dibujan desvaidamente. Rivadavia se nos presenta hasta medroso frente a una mujer, la tapada que viene a descubrir el paradero de Álzaga. “Si es por asuntos particulares —previene a la señora—, no son estos ni sitio ni hora adecuados para hablar conmigo a solas, y si es por asuntos públicos, puede usted hacerlo en presencia de estos dos caballeros.” También se expresa con pedantería, porque el autor no puede olvidar cuanto dijo de él en *La Argentinidad*. Al hablar con Pueyrredón cambia el *tú* por el *usted* para llamarle conspirador contra el propio gobierno. “Siempre has tenido el énfasis de la gloria, y eso es lo que te pierde” —le enrostra el general. Todas estas escenas sufren una alternativa y oscilan entre el interés dramático y la aridez del documento. La hora histórica posee una densidad, una intensidad notorias, puesto que está en juego la suerte de la Revolución, y aunque sepamos el desenlace, revivimos la violencia de aquellas jornadas inciertas. Pero los personajes no cobran el relieve con que los vemos en nuestra imaginación. Este es el peligro característico de las obras teatrales históricas. Necesítase del genio para reproducir las vidas, las palabras, las acciones de quienes se immortalizaron en los anales humanos. Si se carece de ese poder intelectual, las figuras se desvanecen o, por lo menos, se aminoran y nos producen una decepción indisimulable. Si se mantienen los textos, el drama sufre por falta de vitalidad; si el dramaturgo presta a esos personajes las propias palabras debe poseer la categoría de Shakespeare para escribir el monólogo de Antonio en el *Julio César*.

Declinación técnica

La Casa Colonial no revela una mejor técnica que *Elelín*. Por lo contrario, adviértese en ella una declinación, que debe achacarse seguramente al cambio de género. Al pasar del poema épico y dramático a la comedia, el autor ha de afrontar nuevas exigencias propias del género nuevo que

aborda. Su concepto del *teatro poético* no se adecua a esta forma expositiva y expresiva. Aun cuando Rojas clasificase a su obra como “drama de la emancipación”, ese *drama* está sólo en la intención inicial de la pieza. El “drama de la emancipación” tenía que surgir del ideal y del impulso revolucionarios y no de la decadencia del régimen virreinal. Ya lo definió el propio autor: “Mi tema no es la conspiración de Álzaga, sino la repercusión de ésta y de su represión, en el hogar español con hijos criollos”. Mas tampoco es este el drama concretado, porque el desacuerdo de Don Anselmo con su hija Encarnación respecto al matrimonio de conveniencia y el noviazgo con Luciano, carece de vigor dramático. No es, propiamente, el padre español y el hijo argentino quienes se enfrentan ahí por motivos fundamentales de la libertad y la independencia, conflicto que sí habría dado base al *drama de la emancipación*. En todo caso, y siempre que adquiriera más relieve, mayor vibración, más intensidad, lo que Rojas habría escrito en esta pieza sería el *drama de la ruina colonial*. Hay, pues, ya un error muy evidente en la concepción de la obra.

Existe, además, un notable desequilibrio entre las tres jornadas. La exposición es en casi todo su desarrollo la propia de una comedia de época, un cuadro de costumbres con figuras opacas sobre fondo descolorido, hasta que la entrada de los conspiradores tonifica, en cierto modo, la trama, que se resuelve con el arresto del señor Aranda. En el acto segundo se produce un salto en la acción, cambio de lugar, ambiente y personajes. El jefe de la familia, que se presentó como protagonista, desaparece en el resto de la obra. El drama de la quiebra colonial queda, por tanto, sin su figura emblemática; la disparidad entre padre e hija se pierde también. Los sucesos históricos reemplazan a los episodios de la intriga imaginaria, y con ellos parece apuntar aquel *drama de la emancipación* que estuvo en el designio del autor. La jornada última determina un nuevo salto en la acción. Otra vez cambio total de lugar, ambiente y casi total de personajes. Torna la fábula a su cauce primitivo, a su tonalidad de comedia, a sus escenas costumbristas, y se cierra con un acento elegíaco —añoranza de la lujosa residencia virreinal, esperanza del nuevo hogar criollo—, que ninguna relación tiene con el consabido *drama de la emancipación*.

La Casa Colonial no se logra, así, ni de una ni de otra forma: ni como un drama revolucionario, ni como una comedia de costumbres. La única *unidad* legítima entre las aristotélicas, la unidad de acción, no se mantiene, por tanto, en el curso de la obra. El error conceptual tenía, forzosamente, que reflejarse en la manera técnica. Aquella indefinición debía producir este desequilibrio.

Tampoco acertó el dramaturgo en la alianza entre lo real y lo simbólico. Para alcanzar el plano de la alegoría, el poeta debió hacerse presente, idealizando los elementos esenciales de la obra. No bastan para obtener esas alusiones emblemáticas las referencias a la casa arruinada, a la mansión futura, al genio revolucionario, a la raza que emerge a la libertad y la independencia. La estilización poética no se produce. El realismo, un realismo atenuado y superficial, está presente en todo el desenvolvimiento de la fábula, a pesar de algunos toques románticos, más bien fríos y artificiosos, como los de la conspiración, el de la dama misteriosa y el del idilio de la joven pareja criolla. Existe, pues, también un desequilibrio en la estética en que debía conformarse *La Casa Colonial*.

El mejor elemento de la composición es el diálogo. Ricardo Rojas hace hablar a los personajes con el lenguaje que les corresponde. Muy sabroso es el empleado por la negra Benita, esclava de la familia española, leal a Encarnación en sus sentimientos. Ella dice "en derecera", "chapetón de mauala", "godo ricacho", "bombearé en el zaguán", "vide un farol". En contraste, Don Anselmo emplea el arcaico "hablistán" y exclama: "¡Quiá, hombre!". No falta quien haga un elogio de la femineidad de Encarnación, diciendo "es un dije la niña", fórmula conservada en Chile. Las escenas costumbristas dan muestra de lenguaje coloquial.

No obstante los defectos e insuficiencias apuntados, *La Casa Colonial* ofrece una dignidad literaria, un interés escénico si bien fragmentario, una visión de época, un valor documental, que la sitúan entre las obras destacadas del conjunto de nuestro teatro de fondo histórico. Como en todos sus trabajos, la personalidad de Ricardo Rojas está allí presente, en su preocupación constante por los temas nacionales, la historia argentina, la idiosincrasia propia del país, sus figuras relevantes. Dentro de las actividades dramáticas de ese tiempo

importa, además, una reacción contra el realismo más grueso, común y directo que imperaba en los proskenios de Buenos Aires cuando fue estrenada. Aunque mirase al pasado, *La Casa Colonial*, como *Elelín*, era un intento de renovación de la dramaturgia argentina.

“OLLANTAY”

América primigenia

El descubrimiento y la conquista de América no sólo fueron, en sí mismos, un ingente y deslumbrante poema épico y dramático, sino revelaron, además, que en este nuevo mundo se gestaban, desde tiempos incontables, epopeyas donde lo cósmico, lo mítico, lo heroico, lo profundamente humano, constituían elementos propios de la más alta poesía trágica. La misma naturaleza, en su infinita extensión, en su diversidad, en sus contrastes, sugería el misterio y la fascinación, la violencia y la serenidad, la austeridad y la placidez, la reciedumbre, la dulzura, la gravedad, el júbilo, todos los rasgos característicos de los pueblos varios, habitantes del continente surgido en medio de los océanos para la perfección del planeta. Ofrecía, también, esa tierra ignota los perfiles de una dispar y permanente plasticidad en desconocidas altitudes para lo europeo, en llanuras incommensurables, en lagos y ríos semejantes al mar, en selvas de penumbra, en mesetas solares, en el hielo y en el volcán. . .

Todo esto, hallado y repetido, debemos relacionarlo con el alma y con la mente humanas peculiares de la América primitiva. Pues no importó que “su destino en la evolución geográfica separase al continente de la esfera euroasiático-africano-australiana del desenvolvimiento de la humanidad”—según dice Alfred Weber en su *Historia de la Cultura*—,

para que se alzase en distintas regiones una civilización de belleza espléndida —y, a veces, tenebrosa—, apartada y remota y dudosamente enlazada con primigenias culturas de otras lejanas zonas del globo. Ya se sabe cómo investigaciones científicas y estudios artísticos han sacado a luz las formas de la vida social americana precolombina, y refiriéndonos a lo que nos está próximo y de lo que participamos por la vía del noroeste, acerca de su educación escolar en las *yacha huasi*; sus modos de curación, desde la *yara chucchu* hasta la *matecllu*, citada por el inca Garcilaso, y anotados en el *Herbario* del P. Buenaventura Suárez, y en la *Materia médica* del P. Pedro Montenegro, entre otros; las intervenciones de cirugía que llegaron a la trepanación, revelada por los cráneos desenterrados en Yucay; el arte de su arquitectura probado en templos y fortalezas; sus cálculos de astronomía y cuenta del año solar; sus sistemas de comunicación, de vialidad, de riegos; su mitología tan opulenta en sugerencias; sus leyes y códigos —entre las penas máximas, el trabajo forzado en las minas y la de “quemar al reo y esparcir sus cenizas”, como lo apunta en uno de sus libros Ricardo Rojas; sus creaciones artísticas en la pintura como en la escultura con un sentido de lo esotérico y de lo monumental, su afición lírica por donde se desenvolverían la costumbre y la destreza coreográficas; su gusto por la oratoria, por cuanto fue su propio medio de expresión.

Esta cultura, arcaica, media y elevada, fue desarrollándose en lo relativo a los pueblos de comarcas que hoy pertenecen a Ecuador, Perú, Bolivia y Argentina, con progresión notable en las tierras altas y con intermitencias en las bajas; la sierra tuvo preeminencia sobre la costa o el llano —igual sucedió en México—, como si los Andes inspirasen y presidieran toda aquella existencia autóctona. Pero entre esos elementos civilizadores faltó uno esencial: el alfabeto. Y la letra ignorada explica la ausencia de una verdadera, una genuina literatura, que pudiese perdurar por sus propias formas expositivas. Las demostraciones de la genialidad de estos pueblos se cumplían naturalmente de otras maneras. Los arquitectos y los escultores tenían la piedra y el escoplo para levantar sus templos y pirámides, fortificaciones, ciudades roqueras, y ornamentarlas con monumentos y estatuas. Los ejemplos abun-

dan desde las ruinas de Teotihuacán hasta las de Tiahuanaco, desde las de Palenque hasta las de Machu-Picchu. Los músicos poseían la caja, la quena, instrumentos varios de cuerda, viento y percusión, para modular sus melodías, y el ritmo ayudaba a fijar el contenido ideal de los himnos y las canciones populares. Los bailarines podían urdir el móvil laberinto de las danzas, donde se expandía y culminaba la manifestación telúrica espectacular. Las *casarasiri*, *ayarqui*, *sicuri* —para las nupcias, los entierros, la caza, respectivamente— del Cuzco adquirían un despliegue impetuoso, vehemente, pictórico, de alto relieve escénico. Las *danzas de cuenta* de los guaraníes —anotadas por Carlos Leonhardt— probaban una extraordinaria habilidad coreográfica.¹⁶⁹ Aun cuando muchos de estos bailes desaparecieron en tiempos de la colonia, otros se conservaron, si bien en forma probablemente adulterada, y el mismo Ricardo Rojas dice en *Eurindia* haber presenciado algunos entre los mocovíes del Chaco, los mapuches de Neuquén, los aimaras de Bolivia “y algo se me alcanza de lo que dejaron los quichuas en el Perú”.

Por nuestras *montañas* y nuestras *selvas* —páginas de Joaquín V. González y del propio Rojas— surgen todavía festivas conmemoraciones, misteriosamente paralelas de otras semejantes de la antigüedad clásica, en las cuales las alegorías adquieren hechizadas resonancias dramáticas y una admirable plasticidad. Las *diabladas* del Altiplano constituyen una culminación —en lo actual—, por más que en ellas se mezclen visiblemente las reminiscencias atávicas y las normas escolares de la Colonia, Músicos, bailarines y cantores se reunían para sus conjuntos en lo que llamaban los aztecas, por ejemplo, sus *mexicoacalli*.

En cambio, los *literatos* no tenían abecedario para concretar su fantasía creadora y debían limitar su labor en los *quipos*, excelentes para la administración y otras diversas tareas de parecido orden práctico, pero no para señalar con ellos la inspiración y sus imaginaciones. El *amauta* —letrado, historiador, maestro— y el *harahuac* —poeta épico, lírico o

¹⁶⁹ Las *danzas de cuenta* llegaron a ser representaciones religiosas, entre ellas la que interpretaba la lucha y victoria de San Miguel contra el dragón infernal.

dramático— estaban limitados, al concretar su pensamiento y sus maneras expositivas, a los nudos hechos en cordeles de varios colores, sujetos a una cuerda larga, y entregarlos a la memoria o la mnemotecnia de los *quipocamayos* encargados de verter oralmente lo que ellos expresaban. “No se explica —afirma Clemente R. Markham en *Los Incas del Perú*— cómo se perpetuaban las tradiciones y se recordaban los hechos históricos con tales procedimientos”. Garcilaso de la Vega, el peruano, fue, según es sabido, quien dio la pauta para descifrar los *quipos* y con esta guía se logró rescatar muchas muestras de aquella civilización, aun cuando no tantas como desean algunos peruanistas, porque se vio “ausencia de rigor científico en las comprobaciones históricas” —afirmación general de los estudiosos más autorizados— y aun mayor falta de rigor en las comprobaciones literarias. Por eso es imposible aceptar —Bartolomé Mitre fue quien primero la negó categóricamente, en 1881— la existencia, como decíamos, de una auténtica y definida literatura, y una legítima y determinada dramaturgia en época incásica. Nos quedaron las tradiciones, las leyendas, los cantos, las danzas y todo importa una magnífica prueba del poder de creación de esos pueblos. su ímpetu inspirador, el sentido de lo cósmico, lo mítico, lo humano, el gusto armonioso por la elocuencia y la decoración. Una lamentable agrafía, la imposibilidad de escribir, nos ha privado de una rica herencia donde acaso hubieran figurado epopeyas, cosmogonías, tragedias semejantes a una *Iliada*, una *Odisea*, una *Teogonía*, una *Orestíada*...

Por lo que se refiere particularmente al antiguo México, han quedado algunos códices, como el *Borgia*, libros de pinturas, que están lejos de constituir obras *verdaderamente* literarias, y algunos de los cuales fueron compuestos ya bajo la influencia española. Los más numerosos son los de procedencia nahua, que tratan unos temas prehispánicos y otros poshispánicos sobre mitología, geografía, etc. De mayas y yucatecos han permanecido, también varios testimonios. Alguno muy curioso, como el *Libro del Consejo*, descubierto en Guatemala, contiene fragmentos cristianos, donde se habla de “La Virgen milagrosa” y otras referencias místicas, que demuestran la mano española en redacción o interpolaciones nota-

bles.¹⁷⁰ Es natural que el Inca Garcilaso se dejase llevar por la imaginación en los *Comentarios Reales*, que son unas *memorias* y que como toda obra de este género ha sufrido el influjo de transformaciones, estilizaciones, etc., propias del recuerdo nostálgico de la juventud en la vejez, de la tierra natal en otra distante, de la época espléndida en tiempos oscuros... Sobre la base de estas rememoraciones no podían levantarse asertos de modernos estudiosos, obligados a otra severidad y precisión en sus investigaciones literarias y dramáticas. Contra ese amor por la fantasía de ciertos americanistas alzaron su voz autorizados arqueólogos. “Pocos son —dice Rojas en su *Silabario*— los que han escapado a dichas tentaciones, cualesquiera que fuese su método de trabajo”.¹⁷¹ La propia imaginación, la propia poesía, han querido resucitar por meras conjeturas obras que jamás existieron sino en sus propios fervores atávicos. En cuanto a los Incas está probado que no escribían y que su literatura era sencillamente oral, según el mismo Rojas asevera en *Los gauchescos*.¹⁷²

Que importantes obras literarias podrían haber existido en caso de poseer estos pueblos el dominio de la letra lo sugiere el vivo interés intelectual despertado por América a los pocos años del descubrimiento, acrecentado en el curso de los siglos xvi, xvii, xviii, hasta la estilización romántica del xix, consecuencia rousseauniana. Novelas, dramas, geografías, historias naturales, relaciones de los descubrimientos apasionaron al público lector en aquellas épocas. Desde las relaciones de los viajes de Cristóbal Colón hasta el idilio de Atala y René en las páginas estilísticas de Chateaubriand, todo cuanto se refería al Nuevo Mundo despertaba las imaginaciones de la gente en todos los países cultos. Ya se sabe, por ejemplo, el alto número de traducciones que tuvo el *Viaje* de Schmidel.

En cuanto al teatro, que nos interesa particularmente, bastará citar algunos nombres ilustres entre los dramaturgos

¹⁷⁰ Muchos indigenistas han incurrido en exageraciones cuando no en falsedades acerca de sus teorías sobre *literatura prehispánica*. Deberían haber seguido el ejemplo de Masaryk, que negó la autenticidad de presuntos poemas medievales checos, presentados por quienes deseaban dar a la moderna literatura de Checoslovaquia orígenes remotos inexistentes.

¹⁷¹ Pág. 133.

¹⁷² Pág. 172, 174.

que sintiéronse atraídos por las fábulas americanas: Lope de Vega —siempre *adelantado* en las hazañas teatrales. . . —, Tirso de Molina, Calderón, John Dryden, Thomas Southern, en lo centuria decimoséptima; Voltaire, Bernardo de Calzada, Cristóbal Cortés, Zamora, Velasco da Cunha, Thomas Moore —hay varios de tal nombre—, en el setecientos; y entrando en el siglo siguiente Kotzebue, Sheridan, el Duque de Rivas al pasar, pues no olvidemos que Don Álvaro era un inca. . . Y no citamos a todos los poetas dramáticos de América por cuanto su interés era natural, aunque no tan intenso y constante como cabía suponer. Pero anticipemos, eso sí, la figura de Manuel José de Lavardén, que abre con el *Siripo*, en 1789, el genuino drama americano —indio y conquistador— en una vía que no seguirán otros autores continentales hasta bastantes años después. El Virreinato del Río de la Plata no era aún la Argentina y, sin embargo, ya entonces sus liminares producciones escénicas fueron inspiradas por el espíritu de la tierra y marcaban los rumbos seguros. Por lo que también se refiere a nosotros, sucéndense Luis Ambrosio Morante, José Manuel Sánchez, Manuel Belgrano —el sobrino del prócer—, Francisco Fernández, Miguel Ortega, Nicolás Granada en el curso de los decenios hasta llegar a los contemporáneos. *Túpac Amaru*, *El Hijo del Sud*, *Arauco libre*, *El nuevo Caupolicán*, *Molina*, *Lucía Miranda*, *Atahualpa*, etc., son otros tantos exponentes de esta dramaturgia argentina y netamente americana.

En México, en Cuba, en el Perú aparecieron en el mismo lapso producciones escénicas de diverso género, cuya relación alargaría excesivamente estos parágrafos. Toda esa dramaturgia de asunto indoamericano puede dividirse en varias ramas: la rioplatense, la incásica, la azteca, la norteamericana, pues en los Estados Unidos Nelson Barker había compuesto —según dijimos— *The Indian Princes; or, la Belle Sauvage*, en 1808, iniciando allí otra vía dramática de la misma índole.

En lo que concierne a la poesía y la novelística, la relación sería demasiado numerosa para extenderla en este capítulo; limitémonos a sugerir ejemplos eminentes: la épica de Ercilla, la lírica de Heredia, las narraciones imaginarias de Marmontel, las evocativas y nostálgicas de Chateaubriand y tantos otros. . . ¿Por qué olvidar la *Argentina* de Martín del

Barco Centenera, puesto que a ella le debemos el nombre de la patria? En fin, he aquí un tema inmenso: América en la literatura universal.

El Apo de los Andes

Entre los tipos heroicos de la leyenda o de la historia que se yerguen en las páginas de los libros o en los escenarios —desde Lautaro hasta Sitting Bull, desde Mangora hasta Guatimozín— Ollantay es un personaje singularmente sugestivo y curioso. En el curso de las investigaciones en primer lugar, las de Markham—, el nombre *Ullantay* aparece como el de uno de los testigos que declararon en el Cuzco ante el Virrey Toledo, en 1570 o 1571, para informar acerca de la antigua constitución del Imperio incásico; era miembro notable del *ayllo* o familia de Antasayac. Puede ser que este declarante fuera un descendiente del Ollantay legendario. Parece que una hija del cacique de Anta fue esposa del inca Uira-Cocha, con lo cual se establecería que el jefe de los *antis* podría pertenecer a la estirpe real. Por otra parte, la figura de Coyllur, igualmente atractiva y peregrina, se dibuja ya en algún relato de la Conquista del Perú, debido a Miguel Cabello de Balboa —hacia 1586—, pues allí una Curi-Coyllur vive un amor trágico. También en un poema dramático, titulado *Armas antárticas*, de Juan de Miramontes —hacia 1608— se perfila esta silueta de princesa inca. Para Luis Alberto Sánchez es esta “una obra teatral vigorosa y llena de aroma del tiempo viejo; sin duda es la obra teatral más genuina de todo el coloniaje por su origen y su tema quechuas, aunque su técnica sea hispánica”, dice en su *Nueva Historia de la Literatura Americana*.

Un testimonio formidable se yergue, además, en los Andes: Ollantay-tambo u Ollantay-tampo. Desde una de las cumbres descende al valle Vilcamayo una quebrada donde se agrupan las ruinas de esta ciudad fuerte. Monolitos, graderías, terrazas forman esa construcción titánica, escenario probable de la rebelión del Héroe de los *antis* contra el Rey del Cuzco, seguro escenario del combate de Inca Manco, sitiado por la hueste de Hernando Pizarro en el azaroso curso de la conquista. Murallas, plataformas, un palacio y “arriba estaba el

Intihuatana o círculo con un pilar en el centro que servía para observar los equinoccios, semejante al que existió desde antiguo en la *Inti-pampa* del Cuzco" —según anotaciones de un arqueólogo. Entre los grandes asientos labrados en los muros del barranco hay uno llamado *Ñusta-tiana*, es decir Trono de la Princesa. La sombra de Coyllur aparece allí aureolada por su pasión y su sacrificio. He aquí, pues, al Cóndor y a la Estrella... Ollantay bien pudo ser el caudillo de uno de aquellos "reinos caídos en el olvido", como los denomina Louis Baudin en *La vida cotidiana en el tiempo de los incas*.

Un drama en quichua

Existe una leyenda de Ollantay, según vemos, y Ricardo Rojas se detuvo en ella, dedicándole un trabajo de cierta extensión, paralelo al poema dramático que tiene como protagonista al jefe legendario. Ya en el siglo XVIII, a mediados y desde luego a fines, fue recogida de relatos de los indios y escrita detalladamente y compuesta en escenas, asimismo, para ser ofrecida en fiestas o espectáculos. El Dr. Pablo Justiniani, sacerdote de Laris, informó a Markham, en 1853, que el cura de Sicuani, don Antonio Valdez, había hecho una de estas versiones hacia 1782, que se interpretó ante Túpac-Amaru en plena rebelión contra el Virrey. Circularon copias de ese trabajo de Valdez guardadas por herederos o en curatos o monasterios, y en 1837 se publicó en el "Museo Erudito" del Cuzco, dado a conocer por don Manuel Palacios, el texto del drama quichua *Ollantay*. Para algunos estudiosos era una obra dramática genuinamente incásica y compuesta en tiempos de Túpac-Yupanqui. La fábula se basa en los amores del protagonista y Cusi-Coyllur, hija del inca Pachacútic, consagrada al Sol y encerrada en una cueva del Jardín de las Vírgenes, mientras el primero se alza contra el Imperio, porque el Rey prohíbe el enlace desigual. Ollantay lejos de rescatar a la Ñusta de su prisión, se aleja, casi la olvida y es vencido por Rumiñahui, guerrero fiel al Inca y aun más astuto que belicoso. Esta derrota conducirá, paradójicamente, a un desenlace feliz. Gracias a la bondad del Astrólogo de la Corte y de la intervención ingenua de Yma Sumac, niña de diez años también

enclaustrada y que resulta ser hija de los amantes, Túpac-Yupanqui —heredero de Pachacútic, ya muerto— otorga su perdón a la Princesa y al protagonista. Con una clemencia sorprendente, el soberano se dirige al héroe: "Habéis escapado de la muerte. Tu mujer está en tus brazos. En esta nueva era de ventura desaparece la tristeza y el júbilo renace".

De esa "tragicomedia del Apu Ollantay y Cusi Ccoyllur. Rigores de un padre y generosidad de un rey inca" —tal el subtítulo —se hicieron varias traducciones, entre ellas: en castellano por J. S. Barranca, 1868, y por J. F. Nodal, 1873; en inglés por C. R. Markham, 1871; en alemán por J. J. von Tschudi, 1853; en francés por G. Pacheco Zegarra, 1878; en latín por H. Galante, 1933; y versiones retocadas en una u otra forma, al reeditarse la pieza.

La polémica surgió. ¿Era *Ollantay* un drama auténticamente incásico? Ya dijimos que Bartolomé Mitre lo analizó en su estudio del año 81. Para Mitre, la obra escrita en quichua es "un drama heroico de capa y espada, cristiano y caballeresco" en cuanto a su fondo —fábula amorosa, enredo y final magnánimo—, y en lo referente a su forma subraya sus versos octosílabos, cuartetos aconsonantados, etc., y demás elementos peculiares de los poetas dramáticos del Siglo de Oro. Por más que se haya intentado rebatir sus argumentaciones, Mitre hizo un análisis agudo e irrecusable. La comedia compuesta en quichua revela que, si bien su autor anónimo tomó como base algunos aspectos de la leyenda primigenia, se guió por las normas clásicas españolas: así, por ejemplo, la benevolencia y también la justicia de Yupanqui, semejante a la que imponen los reyes en *Fuenteovejuna* y *El alcalde de Zalamea*, al presentarse asimismo en las escenas finales; además las picardías de Pie-Ligero, paje de Ollantay, tan parecidas a las de los criados o escuderos tunantes, que son tipos infaltables en el teatro renacentista hispano.

Vicente F. López, al tratar el tema, inclinóse por la autenticidad de la obra con el propósito de demostrar el elevado nivel de civilización alcanzado por "las razas arias del Perú", según el título de su trabajo. Pero el juicio expuesto por el historiador de Belgrano y San Martín ha quedado incólume, no obstante algún reciente intento peruano, como el del señor Yépez, en que se insiste —aun cuando en medio de profusas

contradicciones— en la autenticidad del drama publicado en el “Museo Erudito”.

Al estudiar detenidamente el debatido problema, Ricardo Rojas confirmó la opinión de Bartolomé Mitre, en *Un titán de los Andes*, asegurando que “el Texto Quichua es obra colonial anónima”. No acepta ahí que el P. Valdez fuera su autor, investiga los orígenes de la leyenda, sigue sus diversas relaciones, restablece los elementos genuinos de la misma, desecha los espurios, asevera que “pudo haber sido adulterada en la versión escrita de procedencia colonial”, y saca aquella conclusión después de una exégesis histórica, literaria, filológica, geográfica, toponímica destinada a devolver su esencia y su contorno al mito de Ollantay.

La tesis opuesta no tiene, efectivamente, consistencia alguna. Nadie negará, desde luego, que existió una leyenda inicial y es muy probable que en ella se basara alguna especie de conmemoración con himnos-danzas y desfiles militares destinados a ensalzar la gloria del Inca y la derrota de quien había sido rebelde a sus dictados reales y sacrilego al oponerse a las leyes del Sol. Este, como otros muchos, pudieron ser *espectáculos* —como los hubo en Egipto, según las modernas investigaciones—; mas ese despliegue sonoro y coreográfico distaba, sin duda, de ser el *teatro* en cuanto constituye un verdadero *drama*. La palabra *teatro* ha sido utilizada caprichosamente por historiadores, eruditos indigenistas, arqueólogos, sin ninguna precisión conceptiva. Cualquier *fiesta* o *ceremonia* ha sido señalada por ellos como una prueba de que existía un *teatro* en los pueblos precolombinos. Pero el *verdadero teatro* no es el *movimiento exterior* con cualquier propósito, sino la *acción interior* determinada por un conflicto espiritual y vertida con expresiones intelectuales. Que los orígenes del arte escénico estén en las primitivas procesiones y en los coros religiosos más remotos, es cosa que nadie negará; mas el drama, en su exacta concepción, no se forja hasta que el autor aparece y con él su dialogada poesía trágica. No puede, pues, hablarse de teatro propiamente dicho mientras el desplazamiento figurativo no sea reemplazado por el pensamiento determinado por una finalidad.

Fiestas y representaciones más o menos escénicas las hubo en España y en todos los países europeos en el mismo

tiempo en que los pueblos precolombinos realizaban las suyas, como derivación de ritos, costumbres, etc. Cabe citar las españolas tituladas "Triunfo de Sevilla", "La Serrana de la Vega", "El dios Pan", "Las odaliscas y el sultán", "Las espadas", entre tantas otras que se realizaban en diversas fechas culminantes del calendario anual. Pero estas manifestaciones no pueden ser denominadas *teatro* en la rigurosa acepción de la palabra, en el genuino concepto de arte dramático. Esta clase de festejos con apariencia escénica eran las tales representaciones prehispánicas a que aluden casi siempre vagamente los indigenistas. Un ejemplar de esas fiestas es la de Sumamao, en Santiago del Estero, para destacarla por ser nuestra entre otras muchas de las que se efectúan en toda América. "La Fiesta de Sumamao" tiene raíz aborígen y su denominación proviene de la lengua quichua, de los vocablos *súmac* o *súmaj* (lindo) y *maiu* (corriente de agua); pero su desarrollo acusa la influencia hispánica —según vimos en otras muestras del género— por la intervención de personajes de carácter colonial, como los *alféreces*, los *promesantes*, el *Síndico* que se mezclan con los *indios*. Siempre que se se habla de *teatro* prehispánico viene a caerse en el mismo tema, es decir en las fiestas de esta índole, que nada tienen que ver, en estrictez de concepto, con el verdadero drama —lo rubricamos—.

José Juan Arrom, que ha escrito históricamente sobre el teatro americano y cubano especialmente, ha sido sincero a este respecto, y su ejemplo debería ser imitado. Dice así al tratar de las "primeras manifestaciones dramáticas" en Cuba: "En la vida teatral cubana la influencia indígena es nula. Ciertamente es que los habitantes, a la llegada de los descubridores, celebraban unas fiestas corales llamadas areítos, consistentes en cantos y bailes acompañados por rudimentarios instrumentos musicales". Los primitivos cronistas de Indias anotaron frecuentemente esta clase de esparcimientos de los aborígenes y, naturalmente, por la similitud de ciertos elementos, algunos pudieron referirse a lo teatral. De ahí no pasó nunca el mentado arte dramático autóctono. Otra cosa fue la esporádica actividad escénica de la Colonia, de la cual tenemos nosotros diversos exponentes, los más notables el teatro religioso de los jesuitas en las Misiones, donde la intervención de los indios

fue significativa, como bien se sabe. Lo anterior es mera mistificación a la manera de Brasseur de Boubourg, que algunos han tomado en serio y han adecuado, además, a sus propósitos, no obstante las advertencias de Pedro Henríquez Ureña, entre otros estudiosos.

Tornando a nuestro asunto, a cuanto concierne a *Ollantay*, lo que nos importa es la demostración de que existió un jefe andino rebelado contra el Imperio del Cuzco, motivo este que puede ser aun preincásico, según apunta Arturo Capdevila en *Los incas*; y también que el drama escrito en lengua aborígen fue compuesto en tiempos del Virreinato. Eso hace más grande, más luminosa y heroica la figura del Apo de los Andes, pues en la obra quichua rinde su valor y dignidad ante Yupanqui: "Padre mío, nuestros crímenes nos ahogan"; "soy tu esclavo", "siempre un esclavo" (Escena XIV, Diálogo cuarto). Está, pues, a los pies del Rey, que le perdona y le devuelve el favor, para que los amantes sean dichosos y la alegría renazca:

Chicallata phuticuychis:
Samariychisña samipi.
Nam huarmiyqui maquiuyqui
Cusi llaña causa cuychis.

Tal es la cuartera final —recuérdese la observación de Mitre—, que copiamos del manuscrito de Justiniani y las versiones francesa de Pacheco Zegarra, y latina de Galante, al hacer crítica de la obra de Rojas en *La Nación*, el 29 de julio de 1939.

Temas y fábulas

Sobre la base de sus minuciosos estudios, Rojas compuso su *Ollantay*. En 1912 anunció a Ricardo Sáenz Hayes, en un reportaje publicado por *La Razón*, acerca de sus futuros trabajos: "En preparación tengo *Ollantay*, tragedia incásica que terminaré en este verano, probablemente". No concluyó entonces esa obra, pero el tema fue adensándose en la imaginación del escritor. Como nacido en el Tucumán que per-

teneció al Tawantinsuyo, el poeta había mirado con frecuencia hacia el pasado que relacionaba a la moderna Argentina con el antiguo imperio del Cuzco. En Santiago del Estero, donde se había criado, se familiarizó con aquellas tradiciones y también con la lengua quichua, de la que aprendió los rudimentos. En la tierra limitada por los ríos Salado y Dulce se había conservado la *runa-simi* o sea el *habla de los hombres*. Mezclada con palabras castellanas, circulaba por el *país de la selva* y, sin duda, el adolescente inquieto y avizor retuvo algunas de las coplas que surgían de los labios del pueblo y que debía, andando el tiempo, transcribir y traducir para su historia literaria.

*Karay puca senckan llañu
huyan cacheten largasca
maquisitun tenedor
chupitan sortijas-unta.*

*Yguana nariz delgada,
cara de flojas mejillas,
manitos de tenedor,
cola llena de sortijas.*

*Karay-puca nisacara
nocka comisario cani
hualuta huajyachipaychis
librestata kockonampaj.*

*Ahora yo soy el comisario—
—dijo la iguana, una siesta,—
llamen pronto a la tortuga
que me traiga las libretas. . .*

Esta ingenua sátira política, de indudable procedencia contemporánea, se trocaba, a veces, en una picaresca alusión:

*Kamchu canqui bala-yana
pupum urapi mischquioj
nockam cani bala-puca
pupum urapi uachioj.*

*Tú tienes un panal negro,
ombbligo abajo, con miel,
yo el abejón colorado,
y la flecha tengo en él.*

Más adelante habría de reparar en el texto quichua del primer *Ollantay* y en el libro inicial escrito en el mismo idioma para acristianar a los indios, impreso en Lima en 1584, a raíz del Concilio provincial realizado en aquella ciudad un año antes. Durante sus estudios posteriores, Ricardo Rojas prestó frecuente atención a esos temas, puesto que le interesaron tanto los historiadores de Indias, Cieza como Zárate o Gomara, así como los hermanos Buenaventura y Diego Córdoba y Salinas, que en su *Memorial de las historias del Perú* daban

“noticias de los Incas”. Y muy especialmente Garcilaso de la Vega, con quien siéntese identificado. sin duda por aquel párrafo de los *Comentarios Reales* en que el peruano afirma: “Para atajar esta corrupción [de los nombres aborígenes] me sea lícito, pues yo soy indio, que en esta historia yo escriba como indio”. Cuando fue a Europa, en 1907, trajo el viajero dibujos de los vasos incaicos, copiados en el Museo Arqueológico de Madrid, “para mis estudios ollantinos”.¹⁷³ Conoció asimismo, y habría de comentar los lexicones y gramáticas de fray Domingo de Santo Tomás. Las referencias al asunto son diversas y numerosas en toda su obra. En el *Silabario de la decoración americana* insiste, por la índole propia del libro, en puntos que se relacionan con los estudios acerca de los incas. En el capítulo titulado “Los símbolos de la divinidad” expone el “culto astrolático... y la misteriosa trinidad suprema llamada Illa-Tici-Viracocha... el Hanan-Pacha y el Urin-Pacha, concepciones del paraíso y del infierno”, etc., que habría de tener en cuenta al concebir su *Ollantay*. Otro tanto cabe decir respecto a las tareas que incumbían a las Vírgenes del Sol, al Jardín de Oro del Inca, al trono y a la litera imperiales, a los “temas anecdóticos de su mitología, de su historia y aun de su vida cotidiana”, al estilo artístico propio del Tawantinsuyo y sus diferenciaciones con lo preincaico, cuyas obras se caracterizan por “la simplicidad megalítica”, tales como las encontradas en Ollantaytambo y en los bloques montañoses del Rodadero, que se evocan en la jornada tercera de su poema dramático.

También en *Eurindia* se advierte la conexión entre sus páginas y las escenas de *Ollantay*, donde se refiere a la música, las danzas —entre ellas el “zapateado de Mecapaca—, la arquitectura, la pintura, la escultura, todos los rastros arqueológicos que ha observado detenidamente y que ayudarán a la documentación escénica”.¹⁷⁴ Aun en *El Santo de la Espada* recuerda máximas del inca Pachacútec: “Mejor es que otros, por ser tú bueno, te hayan envidia, no que la hayas tú a otros por ser tú malo”... “El que procura contar las estrellas no sabiendo contar los nudos de las cuentas, digno es de risa”.¹⁷⁵

¹⁷³ *Retablo Español*, pág. 28.

¹⁷⁴ Págs. 179, 184, 198, 209, 223, 238.

¹⁷⁵ Pág. 311.

Por supuesto, en el curso de la *Historia de la Literatura Argentina* las referencias abundan, y allí relata cómo Lavarden conoció el *Ollantay* del Padre Valdez ("Los Coloniales", 720).

Con tal ilustración, Ricardo Rojas desechó lo meramente erudito y libresco cuando se propuso trazar el plan de su propio *Ollantay*. Siguió con buen acuerdo la antigua leyenda en sus rasgos generales y nutrió su fábula dramática de motivos complejos, densos y varios, bajo la plástica apariencia del espectáculo, la sonoridad elocuente, declamatoria —propia de la época— de los diálogos escénicos. El final dichoso que cierra el drama copiado o compuesto por el Padre Valdez fue rechazado. El Inca, violando por sí mismo la ley del Sol y perdonando a los rebeldes con una clemencia tan amplia como anacrónica e inverosímil, es un tipo falso. (Consúltense los Códigos imperiales, como lo hizo Ismael Moya para sus estudios de ese tema.) Por ello, el conflicto dramático se desarrolla desde la franca petición de Ollantay al Inca, pidiendo a la Ñusta como premio de sus victorias, hasta la derrota, la prisión y la muerte del héroe andino y el destierro de Coyllur, castigos impuestos por el severo Yupanqui, inspirado por el sacerdote Huillacuma y acatando los presagios funestos e ineluctables. Y pasando por el encuentro de los amantes en los jardines del Acclahuasi —claustro de las Vírgenes del Sol—, la huida, la consagración de ambos como reyes de los Andes, la artimaña perversa de Rumiñahui para incendiar a Ollantaytambo, abrir brechas en la fortaleza al ejército del Cuzco y herir traidoramente al jefe de esa rebelión de amor, justicia y libertad.

Planos superpuestos

El tema va desarrollándose en varios planos superpuestos, que deben ser percibidos dentro del conjunto de elementos intelectuales y artísticos manejados por el autor.

Inicialmente aparece la visión del pasado al través de la leyenda. Esta es la evocación de una etapa misteriosa de la historia humana. Serían los años medios del siglo xv, todavía oculta América e incompleto el planeta al conocimiento de Europa, en el reinado de Túpac-Yupanqui —sucesor de Pachacútec, implantador del matrimonio endogámico para salvar la

pureza de la sangre real—, cuando la soberanía incásica logra su mayor expansión con la conquista de las islas Galápagos, la dominación del Antisuyo, comarca oriental extendida hacia el Amazonas, el avance por el sur, camino de los Calchaquíes. El Inca es, entonces, un rey divino, descendiente del dios Inti, el Sol, y las jerarquías de su aristocracia, la misma superior de los *Orejones*, están bajo su indiscutido influjo, y los pueblos distintos que forman el Imperio deben acatar los dictados del Cuzco o ser abatidos y humillados. La relación del Tawantinsuyo con el Egipto de los faraones y, en los antípodas, con el Japón solar del Mikado, es evidente. ~

En segundo término, se ofrece la alternativa humana de pasiones y rivalidades: el amor de Ollantay por la Princesa, que no reconoce diferencias de estirpe, y el de Coyllur por el Héroe, entregada a un hombre de sangre extraña, negándose al ritual enlace endogámico y buscando una sana fuente de fecundidad; la envidia y el odio del caudillo cuzqueño Rumiñahui, cuyas dotes bélicas han sido eclipsadas por los triunfos del Jefe de los *antis*; ahí se traban los factores psicológicos—levemente freudianos—, que mueven los sentimientos claros u oscuros.

En el tercer plano se debate el sentido político con la protesta del *runa* —el hombre de la tierra, el quichua— contra el poder que lo sojuzga, el hijo del Sol, pues la gente diversa sometida al imperio incaico —lo mismo que al azteca— deseaba ser libre. “Por nuestra raza que abruma/Tantas injustas desdichas” —se dice en el acto IV, escena I, con lo cual comienza a insinuarse la formación de las jóvenes nacionalidades. Tal concepto se proyecta largamente en la obra por las alusiones a otro Ayar, hijo de Ollantay y de Coyllur —Ayar Manco fue el fundador del Cuzco, según la leyenda—, que debía venir para librar a los pueblos:

*Y un nuevo Ayar que asombrará a la historia
Vendrá algún día a conmover las tumbas
De los Incas, y a alzar la antigua gloria
Que tú, Yupanqui, sin saber derrumbas*¹⁷⁶

¹⁷⁶ Acto IV, esc. V.

En un cuarto nivel se perfila el determinismo que contrapone las culturas, las religiones, los sistemas en los conflictos más potentes del drama humano dentro del ancho escenario del mundo, cuando ese eviterno río de la historia anega una civilización periclitada, ya cumplido su estadio, para descubrir otra civilización ascendente. El poeta dramático tenía a su disposición la mitología incaica, con su emblemática riqueza, para modelar los símbolos que, después de sus exposiciones histórico-legendarias, humanas y políticas, le permitirán completar su concepción trágica, dándole un sentido filosófico. La poesía dramática aspira —sólo llega a conseguirlo fugazmente— a una poesía metafísica. La pugna titánica entre Yupanqui y Ollantay, entre las alegorías de un cielo en ocaso y una tierra en aurora, no puede conciliarse, sino por virtud de la Vida, del Amor, pasadas las iras y las calamidades.

*Hijo del Sol, divino rey del Cuzco:
A tu augusta presencia el homenaje
De Ollantay, mi señor, aquí conduzco.
En la hora del peligro, a tu llamada,
Vino con gente armada;
Mas, en el día de victoria,
Quiere, a tu faz sagrada,
Con este coro celebrar tu gloria.*

Así anuncia el Haraveco, expresando la primera fase de la fábula, en que dominan la divinidad y el poderío material del Inca. La segunda fase, la del enfrentamiento de las pasiones, manifiéstase en primer término con las declaraciones del héroe: “Quiero una Estrella... ¡Quiero a la Ñusta!”; y de la heroína: “Ollantay me ama, y yo también lo amo...” La sangre del Sol, la sangre de la Luna no pueden, según la ley, mezclarse con la sangre común. Y en otro lugar, se expresa con la envidia y la rivalidad marcial entre el jefe andino y Rumiñahui, que proclama:

*Copia del Cielo es el Tawantinsuyo
Que a cuatro rumbos su esplendor ensancha;
Y en el Cuzco está el Sol de Coricancha
Para domar de Ollantay el orgullo.*

El sentido político expuesto en el tercer plano se expande con los pronunciamientos del caudillo *anti*, representación del pueblo sojuzgado por la tiranía incásica. “¡Yo soy el hijo de la Tierra, diosa/aun más antigua que la Luna madre!” —grita Ollantay a la faz del emperador despótico. “Aunque tal cosa vuestra Ley dispone, Coyllur me ama, y yo también soy rey!” Su voz alza el ideal de la independencia frente a la asamblea de los *antis*, que clama contra el Inca: “¡Ya ese rey no queremos!”... “¡No más tributos de oro, ni de sangre o de mieses al amo sin lealtad!”... “¡Tus runas, indignados, piden la libertad!” Y refirma su actitud:

*El Inca tiraniza las provincias que oprime
Para ensanchar su imperio, mientras el runa gime
Bajo el yugo que imponen sus kamayocs, y bajo
Las legiones armadas que rigen el trabajo
Se cambian dioses, lenguas, preceptos y costumbres,
Y se imponen tributos de injustas servidumbres.
Desde aquí yo proclamo, frente al terrible nombre
Del Imperio y sus leyes, la libertad del hombre
Para alcanzar los dones supremos de la tierra;
Y los Andes me ofrecen sus baluartes de guerra.*

El determinismo que se perfila en el cuarto nivel de la obra se manifiesta por los presagios, declarados por voz de Huillacuma el sacerdote: “Alto Señor: las cosas del destino,/En la profunda sombra se preparan...” “Claros mensajes son, todos iguales;/Todos te anuncian una lid funesta.” Y el destino se cumple. Ollantay, el rebelde, es vencido, condenado, muerto por la degollación, extinguido en la pira. Pero su sangre —sangre de la Tierra y de la Liberación— perdura en el seno de Coyllur, rompiendo el cauce endogámico y las leyes avasalladoras:

*.....Queda en tu entraña,
Con la sangre del Sol ya confundida,
la sangre de un Titán de la Montaña.
¡Yo fui la libertad; tú eres la vida!*

La fatalidad se resuelve contra el mandato caduco del Inca y de su Imperio. Ollantay, en esta pugna de alusiones

cósmicas, ha vencido como símbolo de la renovación, de la perfección en el proceso humano.

La crisis de la tragedia ofrece una relación con el cataclismo geológico, pues se recuerda que Ollantaytambo, en las cimas de los Andes, parece ser el vestigio de una civilización anterior a la del Cuzco, ahogada en el mar volcánico por el desequilibrio continental que hundió la abrupta costa del occidente y levantó las oceánicas llanuras orientales.¹⁷⁷ Uno de los ancianos *antis* alude a ello:

*De la Ciudad de Nueve Puertas de Oro
Que se hundió en la catástrofe marina,
Salvóse esta Arca aquí en la cumbre andina;
Último resto de un mayor tesoro.*

Así, en aquella cumbre Ollantay es, en cierto modo, un Prometeo erguido —según anotamos en la crónica del estreno— contra las deidades prepotentes e injustas, atado o sitiado a la cresta rocosa, vencido, martirizado, mas victorioso, al fin, por la fuerza y la luz del espíritu en el *Tiempo vengador*, como decía Lord Byron. Ollantay con su raíz telúrica y como rey de las montañas va a crear una estirpe nueva, elevará al esclavo a una digna categoría humana, derribando a los ídolos ficticios y las potencias inicuas. Impondrá los derechos de la vida, vida con plenitud, del genio libre, del amor y la fraternidad. Yupanqui es el Cielo, un falso cielo, inmutable, inflexible, ajeno a la sensibilidad, a los anhelos, los padecimientos del hombre, ignorante del poder renovador. Un *runa* y una sierpe son, para él, productos del mismo barro, y tal soberbia le induce a perpetuar su sangre declinante por medio del incesto. El Héroe es el porvenir; el Inca es el pasado. Entre ambos está Coyllur, que es el presente, la Vida, la eterna fecundadora. Estrella por nombre y designio real, el amor la convierte en mujer que goce y padezca, para que perpetúe a la humanidad, crisol donde se funden los pueblos, para que todos sean criaturas igualmente puras y luminosas:

¹⁷⁷ Recuérdense las ruinas de Ancón, Pachacamac, Pisac, Chavín, las “ciudades iniciáticas”, dice Rojas en *Silabario*, pág. 138. Más recientemente, los restos de Marcahuasi, sin contar, naturalmente, Machu Picchu.

*Para elevar por nueva ley de amores,
A Hijos del Sol, los Hijos de la Tierra.*

Tal es la sugestión filosófica, alzada de lo telúrico a lo cósmico, en la obra de Ricardo Rojas.

Norma estética

Su autor advirtió en el prólogo: “Es una viviente expresión de mi espíritu”, anterior a “todo intento de erudición americanista o de creación literaria”² y con esta confidencia —agrega— “acerco a mi corazón el tema remoto y pretendo acercarlo al corazón de mis críticos”. Él había escuchado los relatos tradicionales cuando era niño, historias y leyendas de los incas y de los conquistadores, y esa prístina poesía le sedujo con sus arcanos y sus proezas. Su padre, D. Abalón Rojas, que fue gobernador de Santiago del Estero, mandó editar según nos cuenta, una *Gramática Quichua*, para presentarla con otros elementos regionales en la Exposición Universal de París, a fines del siglo pasado. En libros de juventud repitió noticias sobre el mito ollantino. En *El País de la Selva*, por ejemplo, reproduce unas estrofas del *yaraví* cantado por una doncella para distraer a Coyllur:

*Himantinta tapukuspa
Yanallay maypitac kanki!
Nispan, mitkan ranki-ranki
Nispan wañum ullpuycuspa!*

En la traducción:

*Tórtola mía, ¿dónde estás? . . . Y como
Nadie responde al llanto que la inquieta,
La desolada inclina la cabeza,
. . . Y lentamente muere. . .*

Puede seguirse la huella de Ollantay en casi todas las obras de Ricardo Rojas, desde *La Victoria del Hombre* hasta *El Santo de la Espada*, desde *La Restauración Nacionalista*

hasta *Eurindia* y el *Silabario de la Decoración Americana*, pasando por las referencias a las leyendas y habla quichuas en la *Historia de la Literatura Argentina*. Hasta en el *Retablo Español*, según vimos, hay recuerdos para el mito ollantino. En *Eurindia* escribió una frase que adjudicaremos a su propia estética: un “indianismo romántico” —dice en la página 261— en que puede caerse. “El indianismo romántico —añade— floreció hace más de cincuenta años en el Brasil con Gonçalves Dias, Alençar y Gomes; se le imitó en el Plata, donde tenía precedentes pseudoclásicos en el *Siripo* de Labardén y en el *Molina* de Belgrano; inspiró aquí algunos ensayos de Esteban Echeverría y de Juan María Gutiérrez; y murió más tarde, dejando acaso, como último vástago de la escuela, el *Tabaré* del uruguayo Zorrilla. Todo ello era impreciso, por falta de color arqueológico, o estaba hibridado de españolismo en la técnica.” En el *Ollantay* hay evidentemente raíces de este romanticismo indianista o indianismo romántico, si bien el autor procuró librarse de los amaneramientos y las ficciones muy notorios en aquellos escritores. cuidó el origen de la fábula y atendió con discreción al colorido propio de la época y sus figuras. No obstante, el poema acusa en sus raptos declamatorios los ecos del lejano romanticismo y, desde luego, la influencia española.

Con todo, la obra expresa las esencias más genuinas del espíritu de Rojas, tan presente en toda su labor. Responde a las teorías de *Eurindia*, donde recoge las sustancias autóctonas, las inserta en los fundamentos castellanos y con unas y otros busca las pautas de una estética hispanoamericana. El genio de la tierra resurgiría para enlazarse con los nuevos valores de la civilización moderna. “*Eurindia* —dijo, en su hora un crítico francés— est donc beaucoup plus une doctrine mystique qu’une théorie ethnographique”. Y en reiteración del tema —*Le Figaro*, 1928: “L’âme argentine, selon lui, est le résultat de la fusion de l’esprit indigène, de l’esprit espagnol et enfin de l’esprit européen...” En *Ollantay* se advierte, en efecto, esta mezcla de elementos espirituales.

Penetrando intuitivamente en el tema, estudiando minuciosamente el mito, reflexionando sobre la sustancia y las proyecciones de la leyenda, recordando todo ello en el curso de su producción literaria, Rojas había de encontrar con facilidad

la norma estética para realizar su poema dramático. Y sus demás obras escénicas, pues ya en el prólogo de *Elelín* apunta que ha huido de la “teatralización didáctica de una crónica”, buscando “la creación artística”, haciendo que los asuntos pretéritos obedezcan “al poder casi mágico de la fantasía que los evoca, dando a un tiempo la ilusión de la verdad y la verdad de la ilusión en un solo acto de emoción puramente poético”. . . . “El riesgo del drama histórico reside ante todo en la historia misma, porque la minuciosa ciencia del documento puede sacrificar al arte”. Muy cierto, aun cuando el drama histórico o legendario afronta, además, otros peligros graves, el primero la posible desproporción entre los propios hechos histórico-legendarios y sus composiciones teatrales en cuanto a la letra misma y en cuanto a la interpretación escénica. Refiriéndose a lo conceptual, ya Hebbel afirmaba que no podía tratarse como anécdota a los acontecimientos históricos, sino realizar su exégesis dramática mediante el poder creador del pensamiento y la poesía. En *Judith*, en *Herodes y Mariene* —como en seguida Ibsen en *Madera de Reyes y Emperador y Galileo*— procede a escribir tragedias con planos superpuestos: el histórico; el humano, psicológico, pasional; el filosófico en que da su interpretación del devenir; planos fundidos en la obra de arte, cuando es de auténtico arte.

Concepción y técnica

Dentro de su tradición literaria y de las normas estéticas preferidas; dentro de las posibilidades que hemos determinado, *Ollantay* conjunga con relativo acierto los elementos conceptivos y los factores técnicos. El poema es, desde luego, más rico en pensamiento y en plasticidad que en sus expresiones líricas y sus desplazamientos escénicos. El autor quiso aligerar la tragedia clásica —sólo unidad de acción—, no alejándose de ella en sus líneas y sus ritmos, para convertirla, si bien a nivel disminuido, en un poema dramático más vivo de acción, más moderno para su tiempo (1939); y “compuesto de manera sinfónica”, como referirá luego, en el prólogo al editar la obra, pues está jalonado de *temas* que se suceden en un progresivo *leit-motiv*. Lo que, a veces, especialmente en el segundo cuadro

de la jornada "El rapto" —en la "frontera del mundo, entre la tierra y el cielo"— hace pensar en las estrófas épicas y los motivos musicales de Ricardo Wagner para *La Valkyria* y *Sigfrido*.

El acto primero es una exposición general de antecedentes: evocación histórica apoyada en el documento, la canción, la danza, impulsada por el triunfo —una entrada de héroe victorioso a la manera tradicional— y ensombrecida por los presagios que anuncia la noche con sus sueños, sus imágenes del cóndor ígneo y la estrella fugitiva, insinuados por el *yaraví*. Los mitos se formulan, se diseñan; los augurios hablan de la vida y la muerte; las potencias telúricas se levantan con el rito milenarismo de la Serpiente, adorada por el *ayllo* del Pikol, que la antepuso al culto solar. Es el *Destino* configurado en toda la jornada expositiva.

La segunda, traslada la fábula de lo épico a lo lírico. Es el *Amor*, es el *Rapto*. Coyllur, seducida, queda enclaustrada para cumplir la Ley del Sol. El poeta utiliza, ahora, las modulaciones corales, el plañido y la plegaria, la invocación al Astro-dios:

*Illa-Tici-Viracocha: Kay tuta chaupipin
Maskamuyki imaynan 'piskopas
Unuman chakiska
Phawariykun hina...*

El poema dramático se encauza hacia la tragedia. Aquí es el mito religioso el que prevalece con las invocaciones cósmicas al Sol y a la Luna. La magia y la pasión ofrecen sus filtros que arrebatan y embriagan a la Ñusta:

*¡Siento en mí que esta noche se consume
El gran prodigio que liberta o mata!
¡Frontera de la vida! ¡Reino azul de las almas!
¡Yo franquearé esta noche tus pórticos de plata!*

En el cuadro segundo del mismo acto se eleva el dúo de amor. El procedimiento es musical y típicamente romántico. Es el idilio de héroe y heroína, en que va a culminar la sugestión emotiva y poética de la obra:

*Lucero de mis tardes pensativas,
Antorcha de mis negros horizontes,
Brasa que alumbra con sus luces vivas,
Como un fuego de altar sobre los montes...*

La “jornada de la guerra”, la tercera, está compuesta con los perfiles clásicos del asedio —como en Tebas— y de la hazaña belicosa y la astucia pérfida para rendir la fortaleza.

El acto último es la *Expiación*. El misterioso hijo de la Tierra cae degollado por orden del enigmático Hijo del Sol. Pero es la misma luz estelar —la de Coyllur— el poder que continúa y transforma la vida y al hombre. La muerte de Ollantay está dibujada con el trazo prometeico del amor, la rebeldía, el sacrificio, la redención futura. Es la *catarsis*. La humanidad y su historia prosiguen, y la Mujer fecundada lo augura con la variante del optimismo mediato:

*Y el nuevo Ayar que en mis entrañas llevo
Convocaré en la Pampa a las naciones,
Raza de muchas razas en renuevo,
Con la Estrella y el Sol en sus pendones...*

El procedimiento formal no es siempre equilibrado, a veces es seguro, por ejemplo en lo que Aristóteles llamaba “ordenación de los sucesos” y en la *anagnórisis* —aparición de Rumiñahui en Ollantaytambo—; otras decae sin remedio en las escenas episódicas de precedentes, que son escasas, porque priva la sobriedad. Adviértese la no plena, sino desigual potencia dramática y lírica en el desenvolvimiento de la densa concepción. La tragedia es más afortunada en la *perspectiva* que en el *dictamen* y en la *dicción*, para seguir empleando términos aristotélicos. *Ollantay* se resiente, pues, en su factura. Su pensamiento alto y complejo, ya expuesto aquí, no encuentra siempre los modos expresivos que lo lleven a una plenitud dramática. Ricardo Rojas era más pensador que poeta; sus ideas están por encima de su poesía y de su sentido teatral.

En cuanto al verso es también en este poema escénico —lo mismo que en los líricos iniciales— más técnico que inspirado. El autor ha resuelto, en cambio, un problema estético difícil, el del lenguaje apropiado a los indios, dándoles un verbo recio

y sonoro, de modo figurado, donde el castellano está bien y moderadamente matizado con voces quichuas. Algunas veces, Rojas recuerda con tino ejemplar a Ercilla: "Como tropel de pumas carniceros..."; y a Cervantes: "Este que véis aquí, mutilado y raído..." La lengua autóctona se presenta en el sexto verso, *chicha*, y reaparece oportunamente para colorear la expresión: *Apo* —alto jerarca—, *cápac* —poderoso—, *champi* —hacha o maza—, *tangol* —arco—, *yacolla* —manto o túnica—, etc. El verso es polimétrico y polirrítmico; se utiliza el romance asonantado para la narración; el endecasílabo, el alejandrino, para la exaltación hazañosa o pasional, y se alternan con variedad, asimismo, como la estrofa. La rima es fácil, en ocasiones reiterada y demasiado conocida; en otras es original. La metáfora no abunda, pero el discurso es imaginativo. Dentro de la estética lírica de su época y de su personal modalidad —tiempo y manera no deben ser alterados y traídos hasta los nuestros, lo repetimos—, el poeta habla bellamente por boca de Coyllur, desterrada del Imperio, visionaria de su destino:

*Pampas del sud, sin árboles ni rocas...
Desolación de inmensas lontananzas...
Ámbito azul que en el misterio 'tocas...
Tierra de aún no nacidas esperanzas...*

Y en los labios de Ollantay, condenado a la hoguera, mas seguro de la victoria por venir:

*Cumplo un destino que dolor reclama;
Cumpla Yupanqui en la crueldad el suyo,
Mientras la muerte nuevos hilos trama
En los 'telares del Tawantinsuyo...
Los hijos de los padres perseguidos
Y trabados en guerra los hermanos,
Sobre el despojo de los Incas idos,
Levantarán su solio otros tiranos.
Y un nuevo Ayar que asombrará a la historia
Vendrá algún día a conmover las tumbas
De los Incas, y a alzar la antigua gloria
Que tú, Yupanqui, sin saber derrumbas!...*

Manifestación dramática de su época y su escuela, con valores dispares de fondo y forma, es evidente que *Ollantay* quedará, a pesar de ello, como una obra clásica en el teatro argentino y en la escena americana. Es, también, una de las expresiones más genuinas y definidoras del pensamiento y el estilo de Ricardo Rojas, de toda su labor, orientadora de la nacionalidad, proyectada hacia altos ideales, basada en un voluntarismo y una energética —influjos filosóficos de sus años—, pero afinada siempre en el ensueño poético y en la concordia humana.

“LA SALAMANCA”

Origen literario

En la dramaturgia de Ricardo Rojas, *La Salamanca* es la representación del tiempo colonial. Es la última de las obras estrenadas —10 de setiembre de 1943—, pero la tercera en el orden histórico del tema, precedida, según hemos visto, por el poema prehispánico y el poema de la Conquista, por *Ollantay* y *Elelín*". Tales dramas, y *La Casa Colonial*, que forman la tetralogía escénica en la numerosa y densa labor de Rojas, fueron concebidos más o menos hacia la misma época, entre el primero y el segundo decenio del siglo —como ya lo observamos— probablemente esbozados en su plan muy poco tiempo después, porque el autor refiérese en varias ocasiones, de aquellos años, a esos trabajos teatrales. Sin embargo, es casi seguro que *La Salamanca* fue terminada en su composición poco tiempo antes de subir al proscenio. Podemos deducirlo de algunos elementos técnicos, puntualizados en su lugar dentro de este análisis crítico.

El tema de la Salamanca, lo mismo que el del Apo de los Andes y el de Don Diego de Roxas sugiere al polígrafo no pocas consideraciones mucho tiempo antes del estreno de la pieza. Cuando escribe *El País de la Selva* en 1907 ya dedica uno de sus capítulos a esta superstición. Era una de las consejas que habían inquietado a su imaginación infantil, y por eso escribía en aquel libro: “Ese día, el peón doméstico y yo, niño

aún, cruzábamos a caballo una comarca triste en tierra santiagueña. Dos horas hay en la región propicias al misterio satánico: la siesta, con la desolación de sus senderos; la noche con sus sombras". Por aquellos contornos encuentran la boca siniestra de una espelunca, oscura oquedad grabada en la memoria. "Después de varios años —dice, luego—, he procurado, en la propia región de aquellos bosques, renovar la fantástica visión de la infancia..." Y, recogiendo recuerdos de un viejo paisano, continúa:

"Batido fango embadurna el dintel de la cueva; sobre él se retorcían gigantescas serpientes, que se deslizaban al fondo de su lóbrego asilo, iluminado a ratos por resplandores de azufre, como un bátrato de tormenta por relámpagos mudos. Y cuanto él descubriese, no era sino una de las estancias sucesivas, donde a medida que se descende al orco, las pruebas se hacen más cruentas para aquilatar la adhesión del neófito. Demasiado lo valen esos bienes que se le ofrecen al término: la micromancia, el placer, las riquezas, el rayo de luz que el peregrino de los círculos nefandos hallaba al fin de sus dolores. Allí penetra el blasfemo: encuentra primero a Cristo, indefenso y crucificado; a él debe escupirle; se aparece después la Virgen, a quien abofetea, ratificando de sacrilegios su pacto con Zupay. Dejó a las puertas sus vestiduras, y al avanzar, desnudo, a lo más recóndito de la diabólica sima —donde se le ha de enseñar la danza, la medicina, la magia, la música—, ve salir a su encuentro legiones de ofidios y batracios: escuerzos hinchados le miran con ojos apopléticos; ampaguas enormes se le envuelven, sin constreñir, al torso; blandas culebras se le ensortijan a los dedos; víboras-luto y víboras-verdes ciñen sus espirales a los miembros del pobre; y otros se le deslizan, espeluznándole con su viscosa y frígida baba. Todo esto lo sabía desde la infancia aquel paisano: por ello, ver el antro y montar de nuevo para la fuga, fue un solo movimiento de terror. No había para qué dudarle: ¡era una Salamanca! Allí brotaban las músicas que se oían en todos los alrededores de la selva, dulcificadas por la distancia, multiplicadas por la acústica de las frondas y purificadas tanto por la noche, que llegaba hasta el alma de la raza divinizada de misterios." ¹⁷⁸

¹⁷⁸ *El País de la Selva*, págs. 145, 147, 148, 149.

Como en el caso de *Elelín*, también *El País de la Selva* venía a ser la primigenia fuente del poema dramático. Y, asimismo, ese tema, como el otro, se reproduce en varios libros de Ricardo Rojas. Cuando en 1917 escribe *Los Gauchescos*, aparecen en el volumen inicial de *La Literatura Argentina*. Allí, refiriéndose a las leyendas, manifiesta:

“Así os hablarán de una ciudad sumergida en las lagunas del Iberá; de una náyade, madre de los ríos, en las riberas del río Salado; de una serpiente mágica en las cercanías de Lambaré; de la Salamanca tenebrosa, a la puerta de las cuevas o en los lugares escondidos del bosque”, etc.¹⁷⁹

La leyenda de las cavernas infernales había nacido en la Europa medieval y proliferado en España, desde donde la trajo a América la gente de la Conquista. Según antiguos cronicones, una de estas subterráneas mansiones del Demonio estaba próxima a la ciudad salmantina, y como en las concavidades diabólicas se enseñaban las ciencias ocultas lo mismo que en las aulas universitarias las ciencias conocidas, comenzó a llamarse Salamanca a aquel figurado averno. Por lo menos, desde el siglo XII muy probablemente —la Universidad fue fundada por Alfonso IX, rey de León— debió de existir esa amenazadora tradición de la vecindad de uno y otro centro de enseñanza... Los Reyes Católicos, según se cuenta, mandaron tapiar la gruta pavorosa, acaso tanto para desvanecer la superstición como para impedir que allí se reunieran bandidos y toda gente de malvivir, que podían tener su cuartel general en la espelunca para cometer sus tropelías por toda la comarca.

Según esta conseja, concurrían a la Salamanca luciferina los estudiantes hampones de la Salamanca de fray Luis, a fin de pedir al Diablo protección para sus lances y fechorías: duelos, amoríos, juegos de azar, excesos de todo género. Entraban en grupos de siete, número cabalístico, recibían sus lecciones mágicas y el formidable Maestro cobraba su tributo al último de los catecúmenos que salía del antro. Algún pícaro, digno condiscípulo del Don Pablos quevedesco, no quiso o no pudo oblar el estipendio, y aprovechando la oscuridad, dijo *el de atrás paga*, no quedando sino su sombra. Fue este el hombre que perdió la suya, según uno de los famosos cuentos de Chamisso.

Ya se sabe cómo en el Siglo de Oro algunos escritores tomaron la leyenda de la Salamanca, y en forma notable y humorística, Cervantes en el célebre *entremés* a que da título: “La ciencia que aprendí en la cueva de Salamanca de donde yo soy natural —dice el Estudiante hambrón que desea comer gratis en casa del cachazudo Pancracio y la bella Leonarda—, si se dejara usar sin miedo de la Santa Inquisición, yo sé que cenara y recenara a costa de mis herederos y aun quizá no estoy muy fuera de usalla, siquiera por esta vez, donde la necesidad me fuerza y me disculpa”.

Curso de la leyenda

La leyenda saltó el océano Atlántico, según vemos, y en América se reprodujo injertada a los mitos autóctonos. No faltan, por cierto, quienes entienden que la misma leyenda surgió espontáneamente en tierras americanas y que, luego, fundióse con la española. Y hasta consideran que la palabra Salamanca puede descomponerse en dos: *sala* y *manca*, de procedencia quichua. Pero esta opinión parece ser ajena a la realidad. Lo que importa es que escritores argentinos trataron el tema, en verso o en prosa, dándole carta de ciudadanía.

Así, Rafael Obligado compuso el conocido romance:

*¡La Salamanca! Antro oscuro
De quiméricos fantasmas,
Que en los senos de la tierra
Largo espacio se dilata...*

Y Joaquín V. González en *La tradición nacional* se refiere a “los secretos de la Salamanca”, y en *Mis montañas* dice: “De súbito representábame la imaginación una Salamanca desconocida de los hombres de la comarca, y esos ruidos eran los ecos lejanos de las fiestas horripilantes de brujas y brujos asquerosos, entremezclados con demonios en vacaciones, concurrentes con permiso del rey del abismo; se oían los estruendos de las danzas grotescas y brutales, se adivinaban los trajes y las actitudes obscenas, las rondas desordenadas, las risotadas estrepitosas, combinadas con una música de sonidos

sin resonancia ni vibraciones, como si se tocara para que bailasen condenados a muerte en el mismo tambor de la ejecución; luego un hondo silencio, y después, una ilusión diversa; oíase con claridad casi indudable, palabras de timbre solemne, como de general que diese órdenes terminantes a secas en una avanzada nocturna; chasquidos de alas inmensas que se baten con fuerza para emprender un vuelo precipitado, silbando en seguida al cortar el aire; crujir de huesos roídos por dientes de acero, y aplicando con mayor intensidad el oído, se percibía muy leve, pero distinto, el piar de polluelos que se aprietan debajo del ala materna para abrigarse todos a un tiempo". Era un nido de cóndores. . .

También Leopoldo Lugones y Juan Pablo Echagüe, en "Los tahures" y en "Por donde corre el zonda", aluden a la Salamanca, además de varios folkloristas en sus investigaciones de las leyendas argentinas. El propio Ricardo Rojas recuerda algunas de estas expresiones en el prólogo al drama, y también en sus estudios sobre Cervantes se refirió a la leyenda salamanquina y a su entronque en América con algunas de las tradiciones de nuestra tierra. En *El Profeta de la Pampa*, al tratar la infancia de Sarmiento, dice que la india Ña Cleme llegaba a casa de Doña Paula para relatar cuentos de magia a los chicos. "Leyendas de la salamanca de Puyuta, el mito del Cabro Negro en su aquelarre, cosas esotéricas de candelillas, ensalmos y fantasmas."¹⁸⁰ El escritor tiene, pues, presente en buena parte de su obra la vida fabulosa que engendrará su poema dramático. Asimismo en *Los gauchescos* toca el tema de los *mitos de animales humanizados*, *mitos de hombres animalizados*, *mitos de seres fantásticos*, el *runauturunco* y la *mulánima*, el *kakuy* y el *basilisco*, el *ninaquiru* y el *torozupay*, el *coquema* y la *telesita*, etc., que ya había evocado en su libro primogénito. Con relación a "las misteriosas cuevas de la Salamanca", aludía a sus remotos orígenes en las metempsicosis y las metamorfosis clásicas, a las formas españolas y fondo indígena de varias de estas supersticiones.¹⁸¹

De igual modo, Rojas tiene presente a la figura del Encomendero, que sucede a la del Conquistador. En *Los Colonia-*

¹⁸⁰ Pág. 65.

¹⁸¹ *Los Gauchescos*, págs. 250, 251, 256, 258.

les habla del "Encomendero desenfrenado", de las "encomiendas, que solían ser verdaderos antros de perdición, viveros de lascivia o tumbas de crueldad". Y esa silueta y tal ambiente parecen reflejarse en sus comentarios a la personalidad y la poesía de Luis de Tejeda, en su juventud, antes de recluirse en la existencia monástica. *El Peregrino en Babilonia* de este poeta —descubierto y editado por Rojas— traza un vivo cuadro de lo que era la vida de los hidalgos criollos del siglo xvii, sucesores de los rudos soldados de la Conquista, entregados a los goces del mando omnímodo en sus feudos; los placeres carnales de sus harenes consentidos; sus amorosas aventuras ilícitas; su rebeldía contra leyes y costumbres tradicionales. No solamente los caballeros, sino los eclesiásticos superiores fueron acusados por el Santo Oficio de "sacrilegios, continuos adulterios, hechicerías, concubinatos, poligamias horrendas", todo lo cual pertenecía a la vida privada de aquellos tiempos. Al referirse especialmente a Tejeda, dice Rojas que esa "atmósfera de incitaciones mentales y de libertad real... esa atmósfera de pecado, de hechicería, entre el fácil amor de las esclavas y el múltiple amancebamiento de las tribus, más el amor clandestino de la ciudad", inflamó la sensibilidad exuberante del poeta.¹⁸² Luis de Tejera, arrepentido, rememora su época de locuras juveniles:

*La ciudad de Babilonia,
aquella confusa patria,
encanto de mis sentidos,
laberinto de mi alma...*

De aquellas sirtes sensuales zafó el espíritu del poeta, enredado en dulces y peligrosos lazos:

*Campo y falda de zarzas espinosas
donde la vez pasada peregrino
de Babilonia me sacó mi Esposa...*

Sin duda, el Encomendero que aparece en *La Salamanca* es uno de aquellos mestizos, como el propio Ruy Díaz de

¹⁸² *Los Coloniales*, págs. 87, 429, 463, 464.

Guzmán, que era nieto de Martínez de Irala y de una de las indias que formaban en su femenina corte guaranítica. Desde luego, revela el orgullo belicoso, el mando despótico, el afán de riqueza, la sed lujuriosa, que caracterizaba a aquellos varones, tan bravos y rudos para rechazar al aborigen como desapoderados para satisfacer sus rijosidades con todas las hembras apetecidas y al alcance de sus brazos.

Con esto quedan fijados los antecedentes de *La Salamanca* en la obra de Ricardo Rojas.

Argumento

El asunto es completamente imaginario. El autor lo relata en el prólogo de esta manera: "La fábula consiste en un hombre cincuentón, rico, engreído, voluntarioso, concupiscente, empeñado en poseer a una niña de quince años, que se le resiste; aunque ella se ha criado y vive en casa de aquel hombre. A la casa ha llegado un desconocido que pidió hospedaje —y que luego ha partido fantásticamente—; por sospecharlo mago que protege a la niña, el pretendiente recurre a las artes de una hechicera para contrarrestar aquel influjo adverso. Quizá por arte de encantamiento, la sortilega se apodera de la niña para entregarla a quien la pretende, y éste llega a hacer pacto con el Diablo por capricho carnal; mas no consigue su intento, porque el pasajero misterioso resulta ser un místico militante que viaja por vocación de caridad evangélica. Trábase lucha entre este Espíritu de Luz y aquel Espíritu de Tinieblas; y el que pactó con el Diablo concluye su vida en un desastre, mientras su antagonista entra victorioso en la cueva de la Salamanca, y salva a la inocente".

Puntualizaremos el desarrollo de esa fábula. El acto primero es una exposición sugestiva. El Amo y su huésped, el Peregrino, aparecen jugando a los naipes en partida llena de alusiones que ya insinúan el trasfondo del poema dramático. El Peregrino gana siempre, mas no cobra sus ganancias:

*Cabalística imagen de la vida es el juego.
Mientras el naipe se baraja,
Sopla el azar, y sube o baja*

La suerte en la carta que entrego.

.....
*Bastos, oros, copas, espadas,
 Pintan el mundo en sus figuras;
 Y la baraja da, cifradas,
 Las aventuras
 Que en mandos, tesoros, amores y guerra,
 Colman de ensueños y amarguras
 El corazón del hombre sobre la tierra.*

Cree el Encomendero que su derrota es fruto de la trampa y el Huésped lo niega, mostrando el limpio juego de sus naipes, en el que “pesa, por altas leyes, / un solitario As de poder tremendo”. La pérdida viene a aumentar el descontento del Amo, a quien no bastan sus posesiones, su alto cargo en la villa próxima, la indiada que le sirve, la viuda de un compañero a la que dio protección y convirtió en su barragana. Ansía el amor de la Doncella y está obsesionado por esa pasión de rijoso. ¿Quién es, además, ese desconocido varón que parece saber todas las circunstancias de su vida? Se lo demanda con insistencia, y el Peregrino responde:

*Cada hombre es un viajero misterioso
 Que nadie logra conocer.*

Mientras el Viajero completa sus preparativos para la marcha, el Amo torna a sus apremios amorosos con la joven, que le ha trastornado el seso al convertirse de niña en mujer, al verla desnuda bañarse en el arroyo, como en visión de Paraíso. Pero ella, sabidora de que su madre es la querida de este hombre, le repele y le insulta con tanta firmeza que parece influida por una voluntad superior. Sospecha, entonces, el Amo que el Peregrino la ha hechizado y no lo desdice un viejo Ermitaño, a quien consulta: “La hechicería crece por todo este Orbe Nuevo”, y el Santo Oficio de Lima tiene que contrarrestarla con las hogueras de los autos de fe. Mago, Ashaverus, hombre enigmático, quien quiera que sea el Huésped, ya no está en la casa cuando se le busca. Veloz como una exhalación, se ha disuelto en el aire nocturno hacia el lugar donde se hunde la Salamanca.

A tal contorno acudirán todos los personajes en la jornada segunda. Es la choza de la Hechicera y sus dos hijos, el Loco y el Enano. Transcurre la noche del sábado y “trabajando está Zupay en su cueva”. Los tres preparan ungüentos y bebedizos para urdir sus artes negras cuando, atraída por encantamiento, aparece la Doncella, que es presa de los brujos, en tanto cree ir en procura del misterioso Viajero, del cual quedó su alma prendada. La Hechicera oculta a la Doncella porque se acercan y llegan los hombres del Encomendero en caza del fugitivo varón, y el propio Amo se adelanta, dispuesto a todo con el fin de lograr sus propósitos: poseer a la joven y apresar al entrometido en su vida y sus afanes. La Viuda arriba, también, en seguimiento de su hija, pero es amarrada y vuelta a las casas, para que no estorbe los planes tramados. La Hechicera propone al Señor un pacto con el Diablo y se dispone a conducirlo a la caverna de Zupay, donde podrá consumir su posesión de la Doncella.

La Salamanca, hundida en la tiniebla, cruzada luego por luces infernales, pululante de monstruos y de trasgos, se abre en el acto tercero, como lugar del desenlace del drama. Allí están Zupay, la Diablesa, el Uturunco, el Kakuy, el Chiqui malo, la Almamula, el Basilisco, el Mandinga, toda la “chusma de aquelarre” con la que se confunden los pecadores, los réprobos de la comarca, la perdida gente que forma la corte demoníaca. Allí conducen a la Doncella el Loco y el Enano, y la esconden en uno de los aposentos de la masión endiablada. Allí entra el Amo y firma con sangre el pacto que le ofrece Zupay por el cual le entregará a la mujer deseada. La Doncella aparece como enajenada y cuando el Encomendero la abraza cae exánime.

*Como en la fiesta antigua
De la danza macabra,
Cita me diste con una estantigua.*

“Fue el Peregrino quien nos causó este daño” se disculpa la Hechicera en momentos en que toda la cueva oscila por un cataclismo que sacude a la montaña. Todos los diablos han huido y el Amo se dispone a ganar la salida, pero le cierra el paso su Huésped de otrora. “¡Nuestro duelo es a muerte!” Pa-

rece comenzar el lance cuando llegan los servidores en ayuda de su Señor, quien acusa de brujo al Caballero ante el cuerpo caído de la Doncella, y entre las voces que piden el cadalso, la hoguera, para el hijo de Lucifer que vino a trastornar el pago, a matar a la niña encantada por sus malas artes. Prenden, arrancan las vestiduras al Peregrino para ver si lleva sobre la piel los signos prohibidos de su secta, y el ignoto varón aparece como una transfiguración de Cristo: la cabellera nazarena, el manto como una túnica; y entre luces y músicas sacras resucita a la Doncella.

El mito fáustico

Como puede ya advertirse por la relación de la fábula, tiene *La Salamanca* una alta y extensa prosapia en la dramaturgia del Renacimiento. Dejando aparte los *misterios* de la antigüedad clásica —su parentesco con ellos sería demasiado remoto e indirecto—, encontramos sus fuentes más próximas y legítimas en la tradición del *Fausto* y en los *autos sacramentales* del Siglo de Oro. Esta “leyenda de pasión, de brujería y de milagro”, según definición del propio autor, o bien este “misterio colonial”, como también es calificado el drama, está basado en el tema trágico del pacto entre el hombre y el demonio. El mito fáustico está, pues, en sus raíces, y del modo más preciso, por cuanto aquí el Amo busca también por artes diabólicas poseer a una joven y con ello volver a gozar su juventud.

Nos recordaría, por tanto, en primer término, al Johannes o al Jörg de Württemberg, que en la centuria décimoquinta deslumbró con sus hazañas y sus enigmas, y fue el inspirador de los escritores que trocaron su vida en leyenda y en tragedia. Según parece, el mismo Melanchthone, compañero en la protesta luterana, contribuyó a la fama de su coterráneo, el fantástico Georgius Sabellicus, que se hacía llamar doctor Faustus, divulgando que a la hora de su muerte había aparecido el Diablo para llevarse su alma. Lo curioso es que, apenas desaparecido, el tal Jörg fue ligado en la superstición de la gente con las consejas de Cipriano y de Teófilo, y aderezado con los más diversos elementos en que se mezclaba la filosofía, la religión, la política, las tentaciones vitales y el temor de la muerte,

la obsesión del pecado, el anhelo de redención, el Juicio Final. Los relatos sobre la existencia arcana y el dramático término de aquel hombre enigmático, no tardaron en circular tanto en la lengua latina como en la germánica. Una de las primeras fue la titulada "Historia del doctor Juan Fausto, muy famoso mago y nigromante. Como empeñó en su decadencia el alma al Diablo y cuales singulares aventuras vivió y corrió el mismo o provocó hasta recibir finalmente la merecida recompensa", compuesta por Johann Spiess, en 1587.

No tardaron en pasar leyenda y relatos a Inglaterra, porque al año siguiente Christopher Marlowe escribió su *Tragical History of Doctor Faustus*, con el pacto de inmortalidad por casi un cuarto de siglo entre el teólogo y Mefistófeles, sus tropelías, burlas y desapoderamientos, y su castigo en la muerte. En tanto, la leyenda también fructificaba en la literatura alemana con diversos intentos, entre ellos el de Lessing, hasta que Goethe escribió su obra maestra, en que trabajó casi toda su vida, desde la primera hasta la segunda parte. Allí es donde los ecos del mito de Cipriano —recuérdese *el Mágico Prodigioso*, de Calderón— se unen al de Fausto. Así como uno y otro aparecen en el inconcluso poema dramático de Lord Byron, *The Deformed Transformed*, donde más que el placer amoroso, es el de la propia belleza y la ambición el que tienta a su protagonista.

El tema fue fecundo, porque muchos poetas lo retomaron, Grabbe también en Inglaterra, Klinger y Lenau en Alemania, Pushkin en Rusia, y se prolongó en el tiempo hasta llegar a nuestros días, bastante aminorado por cierto en la calidad y la forma de sus manifestaciones. Digamos que raramente, los escritores han logrado expresar con magnitud la formidable fantasía infernal. Goethe lo consiguió sólo parcialmente, tanto mejor cuando sus evocaciones demoníacas se aligeran con el humor corrosivo que cuando tratan de sugerirnos los poderes satánicos. En otro orden, Dante y Milton fueron quienes demostraron la alta elocuencia de su poesía al describir los mundos del averno. La música misma no siempre alcanzó a conmover el ánimo con una versión de las potencias luciferinas. Berlioz más que Gounod y Boito en el mismo tema del *Fausto*, y más aún Wagner en las seducciones del Venusberg de su *Tannhauser*.

Misticismo y psicología

Volvamos a *La Salamanca* de Ricardo Rojas, una vez que vimos las raíces naturales del tema, sus relaciones con lo hispánico y lo aborigen, y después sus entronques con las ficciones del pacto diabólico en la literatura universal.

El simbolismo dramático, que hemos visto provectarse con intenciones cósmicas, filosóficas y políticas en *Ollantay*, tiende en esta nueva obra de Rojas hacia los planos místico y psicológico. Es representativa como lo fueron los *misterios*, los *milagros*, los *autos* a los que está emparentada, según hemos visto. La fábula presenta en todo su curso un designio alegórico, tanto en su ambiente como en sus *dramatis personae*.

Desarróllase en dos niveles: el de la realidad y el de la fantasía. En el primero, el real y muy verosímil, se desenvuelve el drama personal: la pasión y la prepotencia del Amo, dispuesto a imponer sus órdenes despóticas y sus caprichos lúbricos; la resistencia de la Doncella, que repudia ese amor de ribetes incestuosos, desproporcionado por las edades del pretendiente y la pretendida, y muy en especial por la pureza de su espíritu; los celos femeninos y la angustia maternal de la Viuda, frente a los requerimientos de su amante hacia su hija, y la desaparición de la joven, perdida en las anfractuosidades del Valle; las acusaciones de brujería, los consejos del Ermitaño, la obediencia a su señor de la gente de la Encomienda. En el segundo nivel o sea el fantástico, se mueve el Peregrino, manifestación del poder salvador, emblema arcangélico en un comienzo y efigie de Cristo al finalizar el drama; Zupay, el diablo aborigen, y todos los monstruos que componen su corte y aparecen en el aquelarre sabático; la Hechicera y sus dos hijos deformes, el Loco y el Enano, representaciones perversas, colaboradoras de la *Fuerza del Mal*; la misma cueva de la Salamanca, lugar de acción donde se revierte el asunto desde las circunstancias vitales exteriores hacia los conflictos instintivos interiores.

Porque la fábula teatral, adentrándose en la esfera mitológica, también pasa del terreno propio de las conciencias a la zona subliminal de las subconsciencias, y los personajes que en ella actúan se hacen totalmente representativos.

El Amo es la ambición y la pasión desenfrenadas. Todo le “obedece como a un señor feudal”, es “feudatario omnipotente”, “un rencor de celos le desborda”, y se define así con nitidez:

*Yo siempre fui como la viva hoguera
Que al leño envuelve con su lengua roja.
¡Nunca doblé en el mundo mi camino,
Y en ambición de honores,
O en capricho de amores,
A mi querer acomodé el destino!*

Todo en el acto primero. En el segundo continúa el retrato como un “buen domeñador, capaz de hacer arder la tierra por un capricho de hembras o un puntillo de honor; aficionado al baile, a la riña y al juego, rico, orgulloso, ventreñero y mandón, gusta en sus mancebías de abrazar tres cosas: doncellas y vihuelas y botas de carlón”. El Amo es, pues, el macho violento y tiránico, sin noción de deberes ni reparos de conciencia. Así entregado a sus más groseras inclinaciones materiales, desorientado en la vida, sin fe, sin obligación, sin respeto, su pérdida es segura:

*Náufrago en sombras flota
Mi pensamiento,
Y en vano hallar intento
Nuevo ardid en esta hora de derrota.
¡Oh, tú! ¡La que pudiste haberme amado!
Por poseerte descendí a este abismo.
Y heme aquí solo, triste, anonadado;
Vencido por Aquel o por mí mismo.
Fue mi destino horrendo
Y es aciaga mi suerte,
Sin alma ya para seguir viviendo,
Y ya sin fe para esperar la muerte.*

El antagonista, el Peregrino, diremos que es como la representación dramática del *Cristo invisible*, el sentido religioso antidogmático expuesto por Ricardo Rojas en su notable volumen de ese título. Es un Caballero andante del Bien, angé-

lico, apostólico, más alto aún que un Parsifal o un Lohengrin, amparador de la inocencia y la virtud, desfacedor de entuertos, no con las razones de una sinrazón quijotesca, sino con la fe y el mandato divinos.

*A la luz de mi estrella,
He cabalgado siempre sin perderme en la noche.*

Su elocuencia es benevolente y aleccionadora: “Habla como los santos y los sabios de los antiguos cuentos”; y la Doncella le ve como “a un ángel protector”, como “a nuestro señor Jesucristo”. Su misma veste sugiere el seno de donde viene y el derrotero que sigue:

*Llegó envuelto en su capa de ancho vuelo,
Que traía bordadas,
Sobre la tela de color de cielo,
Como una Cruz del Sur, cinco estrellas doradas.*

No deja rastro ni huellas al trotar por los senderos.

*Señor: un gran caballo alado
En la noche ha cruzado,
Iluminando toda la extensión
Del lejano horizonte...
Veloz como una exhalación
Volar parece o galopar al monte
En donde diz que está la Salamanca...*

Es, también, como una visión de Santiago o de San Jorge al finalizar la jornada primera. Así se rubrica en el comienzo de la segunda: “¿Y si fuese Santiago Apóstol, el que al moro alanceó?...” La Doncella lo ha soñado brindándole protección, envuelto en su capa azul sobre su blanco bridón, aquella capa que parece “un ala de querube”; hasta que se manifiesta enteramente en el acto final:

*¡Calla, sutil alumno del Demonio!...
¡No pueden contra mí ni astucia ni ira!*

*¡Inútil es tu falso testimonio!
¡Como quebré tu acero, quebraré tu mentira!*

Y subraya su misión:

*¡Otro es el brujo! ¡Otro es el Maligno!
Yo vine aquí para salvar a una Alma
Que me llamó en la noche...*

La doncella es, efectivamente, el Alma disputada por el Mal y el Bien, entre la pasión desbordada del Amo y la protección del Peregrino. Es la pureza y la virtud, que se defiende de las más bajas acechanzas. Es el espíritu contra las violencias del mundo, el demonio y la carne. Cuando el Encomendero la asedia, seguro ya de su presa, ella confía en la protección divina. “¡Estás perdida!”, le grita el brutal amador, y a eso responde:

¡O estoy salvada si aquel ángel quiere!

Su hermosura encanta a todos, incluidos a quienes intentan entregarla, indefensa, a las artes diabólicas. Así, el Loco, hijo de la Hechicera, la describe:

*Una mujer
De belleza tan singular,
Que en su rostro parece alumbrar
La cándida estrella del atardecer.
Presa del más absurdo desvarío
Creí que fuese visión ilusoria,
Alguna hada, o acaso la Sirena del Río...
Mas la visión me refirió su historia.*

El Alma busca rumbo y amparo, recorriendo como sonámbula los caminos del Valle por donde cree se fue *el Santo*, y pregunta por él a la bruja, hacia cuya choza es atraída por sortilegios:

*Buena mujer, tan solo yo busco quien me diga
Si el Peregrino que encendió en mi pecho*

*La inefable ilusión, es de esta vida;
O si su aparición fue sólo un sueño.*

Caída en poder de las potencias tenebrosas, muerta al parecer por el terror y el dolor, el Alma se recobra a la existencia en una resurrección milagrosa por la gracia del Peregrino, que dice a la afligida madre:

*Señora: la Doncella no está muerta...
Está sólo dormida;
Y tornará gloriosa a nueva vida
Si la Divina Madre la despierta.*

Tales son las tres representaciones dentro del simbolismo de *La Salamanca*. Hay otra de segundo grado, diríamos, como la Hechicera, que es instrumento del Diablo, sinuosidad de la tentación, introductora de la magia negra, de la maldad y de la culpa. Es el emblema de las fuerzas más oscuras de la naturaleza:

*En cuanto a mí, tan sólo sé que soy
La primordial conciencia de la Vida,
Y en los umbrales de mi reino estoy
Por el misterio de la Noche, ungida.*

Su hijo, el Loco, es figura alegórica, también, y significa el desvarío humano en sus aspiraciones frenéticas, en sus ansias, en sus codicias, en el desconcierto con que adelanta sus pasos cuando no le guía la luz de la conciencia. Por una parte, diseña los trabajos hercúleos de su vida, y eso es lo positivo de su acción:

*Fue mi hazaña primera
Tajar en recio gajo de la selva mi clava,
Y descender con ella por la abrupta ladera
Al Valle que una fuente de lágrimas regaba.
Fue mi segunda hazaña hender las burdas
Rocas de sílex y tallar en ellas
Mis formidables hachas que fingían absurdas
Formas de corazones o de estrellas.*

De este modo continúa refiriendo sus proezas, pero ya siente que su reino está acosado por alguien en la sombra, como denuncia al iniciarse la segunda jornada del poema. En seguida, apunta su insania que desea abarcar el mundo y la humanidad. Así, el Amo protesta:

*¡Tu hijo sin duda desvaría,
Puesto que tu hijo es loco!*

Y la Hechicera responde:

*¿Loco? Todos lo somos un poco
En este absurdo Valle de agonía.*¹⁸³

Aun mismo la Viuda y el Ermitaño presentan algunos rasgos leves de sugestión simbólica.

La primera como la mujer infortunada, doliente y de carne cansada, según apunta la Hechicera:

*Pedía hierbas para sus tisanas,
Achuma, y grasa para sus ungüentos,
Y agua de sol para enrubiar sus canas,
Y khol para sus ojos macilentos.
Andaban mal revueltos sus humores...
No sé qué le ocurría;
Tal vez el mal mensil o un disgusto de amores;
Y preguntóme si la mandrágora podía
Ligar a un hombre ya desamorado
Con hembra que él había antes amado...*

El segundo, no advierte en su rusticidad religiosa la proximidad del milagro, porque su ermita está más apegada al terruño que levantada hacia el cielo. Nada sabe, en su espíritu tosco, de un alto misticismo, y por ello insiste en considerar al Peregrino como un mago, cuyo destino deben ser las hogueras del Santo Oficio, de Lima. Puede ser la religión apegada al rito, entorpecida para elevarse hasta las fuentes límpidas de la fe, en el mayor acendramiento cristiano.

¹⁸³ Lope de Vega: "Todos somos locos / los unos de los otros.

Representación del mundo

En *La Salamanca* hay, por todo ello, como una representación del mundo, de la humanidad. Es el Loco quien lo expresa en su fantasía demencial:

*Tres mundos hay en este mundo:
Uno allá arriba, que es de Dios,
Otro allá abajo, que es del Diablo;
Y el tercero, que abarca a los dos,
Es del Hombre, a quien todos llaman
El Rey de la Creación.
Madre, responde:
¿Soy un hombre yo?*

Esa madre, la Hechicera, que confirma a su hijo orate su condición real, manifiesta el encantamiento de la vida, en el mismo acto segundo:

*La magia engendra la vida,
Porque la vida es magia;
El verbo se hace carne dolorida;
Y en la mente la vida se presagia.*

El simbolismo del drama se conjuga plenamente en la caverna de Zupay. La Salamanca es la exposición alegórica de la intimidad humana. El descenso de los personajes a ese antro es como la inmersión en la subconciencia. Los bajunos instintos del Amo le han conducido a esa cueva donde halla la desesperación y el aniquilamiento. El anhelo purísimo de la Doncella, en busca de salvación, encuentra allí, vencidos los monstruos, su ascensión a una vida sin mácula y sin terrores. El Peregrino está allí, también, como un emblema del libre albedrío, como el poder de vencimiento del Bien sobre el Mal, como la Redención. La representación ya se insinúa en la jornada primera cuando la Doncella evoca el subterráneo tenebroso:

*¿Que? ¡Si una piedra blanca,
Partida por el rayo en épocas remotas,*

*Dizque, da entrada a las cuevas ignotas
En donde Zupay tiene su Salamanca...
Y andan por los atajos monstruos infernales!*

A lo que el Peregrino contesta:

*No salen de aquellos abismos,
Esos monstruos que causan nuestros males;
Esos monstruos salen de nosotros mismos.*

El tropel de las pasiones desborda, efectivamente, del hombre violento y ambicioso, tiránico, y desenfrenado:

*¡Quiero decirlo todo!
¡Déjame hablar, al fin, que harto he callado!...
Hoy que un rencor de celos me desborda,
Siento de nuevo galopar la horda
Del instinto en mi pecho arrebatado.*

Los caminos del hombre conducen a la cima o a la sima, caminos...

*En el aire del cielo que el rastreador no escala,
Pero que el ángel hiende, y el pájaro, con su ala;
Como hay otros caminos en la entraña del mundo,
Soterraños que bajan al abismo profundo...*

*Quienes los buscan por el aire arriba,
Quienes los buscan por la tierra abajo;
Y es difícil trabajo
Ver esas rutas en la mapa viva.*

El hombre es, pues, un viajero que marcha con precaria orientación, sin acertar exactamente sobre la elección de sus rutas que llegan a las cumbres o a los barrancos, y a veces puede parecer un hermoso palacio iluminado lo que no es sino una gruta hedionda y en tinieblas. Avanza entre ensueños y locuras en su paso por el mundo, atravesando las anfractuosidades naturales e introduciéndose en *moradas*, sea por un camino de perfección o un camino de perdición...

“Cada hombre soporta su destino” —dice el Amo ya resignado a su fin desastroso. Y el Peregrino le reprocha:

*Pero albedrío y libertad te dieron
Para elegir tu ruta;
Y sólo llegan a esta gruta
Los que el alma perdieron.*

Está, pues, muy explícito el pensamiento en que se funda *La Salamanca*. Ya dijimos que este poema dramático parece ser una consecuencia escénica del libro de Rojas *El Cristo Invisible*. Filosofía y teología informan la obra teatral. El ser humano representantivo hállase ahí ante la visión del mundo, confusa por falta de perspectiva, es decir, de experiencia; y ante los dilemas que a sí mismo se plantea en la complejidad de su psicología. Ricardo Rojas aparece aquí muy influido por Calderón de la Barca. El mundo que expone tiene, efectivamente, la cualidad de un teatro. El mismo lo señala en la escena tercera de la jornada última, por boca de Zupay:

*Teatro es el mundo,
Dijo aquel poeta
Que vio en lo profundo
Del antro humano, la verdad secreta.*

Por un momento, el Diablo cree ser el autor del drama del hombre, cuyo argumento le es fácil urdir:

*Bien fácil es. El sexo y el dinero
Son los resortes de la vida humana;
Y el hombre, un miserable prisionero
De mi espelunca vana.*

Pero el dramaturgo tiene un concepto optimista de la vida y del hombre, porque no cantó inútilmente su victoria en los primeros poemas líricos, pese a todas las incertidumbres, a todas las vacilaciones.

*Los hombres no sabemos
ya de donde venimos;*

*Ni recordamos de lo que antes fuimos;
Ni siquiera queremos
Saber a donde vamos...
Todos perdidos en tiniebla andamos.*

Mas el alto ejemplo se presenta. El poeta dibuja por un instante al Peregrino —ya fue anotado— como un Lohengrin en el *racconto* de despedida:

*Yo apenas soy un pobre vagabundo.
La casa de mi Padre dejé por mi quimera;
Y ando corriendo el mundo
Para hacer a los hombres el bien, a mi manera.*

Y en seguida como una alegoría cristiana: “Mirad los lirios del campo”. Filósofo, teólogo y místico se reúnen en esta escena décimo tercera de la jornada final. El hombre lleva en sí propio una potencia redentora. El Peregrino manifiesta el pensamiento del autor:

*Jesu-Cristo es el Verbo en la Cruz encarnado.
Como Él lo manda, yo cargué su Cruz.
Si cada hombre fue a imagen de esa Cruz formado,
Toda humana encarnación
Repite un misterio de crucifixión.*

Así puede refutarse la afirmación de Zupay:

*Dios hizo al hombre a imagen de 'sí mismo,
Pero a mí se parece más que a Él.*

Fe en el espíritu

Tal es la pugna expuesta en *La Salamanca*. Rojas reitera su esperanza en la vida y su fe en el espíritu humano. Toda su creación intelectual está basada en este principio idealista. Su platonismo enlaza legítimamente con su religiosidad sin dogmas.

El Peregrino:

*Cautiva de Satán en los profundos
Antros del Mal, regresas del Averno—
Iluminada y libre— en el Eterno
Amor que a Dios devuelve almas y mundos.*

La Doncella, finalizando el drama:

*Símbolo mágico es el hombre todo.
En tu Ser nuestro enigma se resuelve:
La tierra es un diamante cuando tu luz la envuelve,
Y es, sin tu luz, solo un montón de lodo.*

Los conceptos en que se basa *La Salamanca*, llenos de sugerencias, como vemos, si bien encarnan en las *dramatis personae*, haciéndolas representativas, no les restan condición humana. No ha sido el propósito del poeta formular abstracciones que disminuyesen el conflicto dramático de amor celos, rivalidad, ni sus consecuencias directamente escénicas. Sus figuras poseen vitalidad. En el Amo se perfilan los rasgos más característicos del hombre de armas convertido en encomendero, señor de vidas y haciendas; de horca y cuchillo, a semejanza de sus antepasados en los feudos medievales. No falta candor virginal a la Doncella, ni sentimental concepción a la Viuda, en un amancebamiento ya extinguido, en su femineidad ya declinante. Pero en esos y otros personajes —especialmente en el Peregrino— lo simbólico rebasa lo anecdótico, lo universal a lo particular, la proyección filosófica a la fábula realista. También la poesía en sus vuelos imaginativos supera a la acción teatral en sus situaciones y episodios.

El modo técnico

Las tres jornadas están bien definidas y guardan las unidades de acción y de tiempo. El conflicto se desarrolla rectilíneamente y entre las horas del ocaso del sábado hasta las del

alba dominical, lapso propicio para las tenebrosidad del aque-
llar y la luminosidad de la redención.

El acto expositivo plantea con nitidez el tema, dibuja los caracteres, comienza el desenvolvimiento del asunto, cortándolo con una nota de tensa expectativa al caer el telón, sugiere el doble misterio humano y divino, crea el ambiente vital e insinúa el plano psíquico, los dos niveles en que se enredará la fábula. El choque pasional determinado por la lujuria del Amo y la castidad de la Doncella; el antagonismo entre el Peregrino y su huésped, que ya en la partida de naipes se revela como una pugna entre el Bien y el Mal; la oposición entre la misión salvadora de un misticismo acendrado y la rutina religiosa y ciega para cuanto no sea dogmático, se manifiestan con claridad y elocuencia en este primer tramo del poema, si bien siempre con mayor efectividad en la esfera del pensamiento que en el terreno de la trama.

Más acción, más violencia y alternativa dramática hay en la jornada segunda. El nudo es aquí vibrante, aunque no alcance a la altura trágica, porque repitamos que el pensador está siempre superando a las posibilidades del poeta y del dramaturgo. No obstante, palpitan las emociones por la fuga de la joven enajenada, la persecución del encomendero, la desesperación de la hembra madura. Y sobre todo ello están las instilaciones del sortilegio, dadas por la hechicera y sus vástagos malignos.

La jornada última es completamente simbólica y en ella el desenlace se produce dentro de la alegoría propia de los antiguos *milagros* teatrales. Todo lo que está bien expresado como idea: la *cueva subconsciente*, Zupay y su mundo infernal, y el Peregrino salvador, no llega a realizarse enteramente en el plano dramático. Ya quedó anotada la dificultad que entrañó siempre aun para los más altos genios literarios, la evocación de las simas diabólicas, y el autor de *La Salamanca* no habría podido competir con ellos. Falta en este propósito imaginación, lirismo, misticismo, conmoción dramática. La simbología no se alza con grandeza porque le faltan fuerza y vuelo poéticos y potencia de sugestión. Lo demoníaco no pasa del nivel de lo pintoresco, y eso es un riesgo grave en una obra de esta índole. La concepción ingente no ha encontrado las posibilidades técnicas que hubiera necesitado para

manifestarse con plenitud. El final carece, pues, de la majestad precisa para conmover al espectador. Pero —lo rubricamos— esta carencia se advierte en el propio “Paradiso” del Alighieri, inferior en poesía y en convicciones a su “Inferno”...

Versificación diversa

Rojas no quiso adaptar las formas comunes en el uso del verso para escribir su drama. Entendió que las estrofas rituales y la regularidad de los metros podían crear un énfasis excesivo en el diálogo, y prefirió concederse libertad en todo el curso de su versificación. Guarda la rima —consonantada o asonantada— en los tres actos, pero también deja versos sueltos y la métrica es de una gran variedad, desde la línea de seis sílabas hasta la del alejandrino, con sus catorce. Este procedimiento da soltura al diálogo y le imprime, a veces, cierto tono coloquial, mas también lo aproxima frecuentemente a la prosa, peligro notorio en un *misterio* dramático. Sin embargo, hay momentos de verdadera poesía en el drama:

*No se vio, del jinete,
Sino el oro encendido del almete;
Y un alfange de plata parecía la blanca
Ala de su corcel.*
¡Era Él! ¡Era Él!...

Acierto de una síntesis humana en contraste con ese arrebatado místico, es la siguiente:

*...Y entonces pude comprender
Que su cuerpo era carne de amor y dolor,
Como es siempre la carne de toda mujer...*

Repárese en la meditación de la Hechicera:

*Vuesamerced recuerde en donde estamos:
En los umbrales de la noche bruna...
Aquí bajo el hechizo de la luna,*

*Todos como sonámbulos vagamos
Con nuestra forma terrenal vestidos, —
Larva espectral, de inconfesados sueños,—
Plasma de los instintos afligidos; —
Y no sé si vos mismo en los empeños
De tanto amor frustrado
Y de tanta lujuria
No sois, también, espectro aquí lanzado
Por la tétrica furia
del abismo, ¡en que tanto habéis andado! . . .
En cuanto a mí, tan solo sé que soy
La primordial conciencia de la Vida,
Y en los umbrales de mi reino estoy
Por el misterio de la Noche, ungida.*

También en la exaltación pasional del Amo:

*Cordera de ojos negros y en el vellón tan blanca.
¿Por qué a vagar saliste, perdida en la montaña?
¡Yo te salvé y te traje bajo segura guarda,
Para hacerte en mis brazos otra Reina de Saba! . . .
Toda para tus goces fue esta gruta labrada—
Las bóvedas de ónix, las puertas de esmeralda. . .
Te adoraré desnuda como a diosa pagana,
Te vestiré de joyas como a imagen sagrada. . .
Tuyo es este palacio, y si vienes cansada,
En la alcoba te espera lecho de plumas blandas.
Entre mantos de seda y perfumes de ámbar
Conmigo aquí esta noche pasarás la velada;
Y el canto de una alondra vendrá a anunciarte el alba.*

Y su angustia al ver caída a la Doncella:

*Carne hecha toda de azucena y rosa:
La tez dorada, la mirada tibia,
Lento el andar, la boca voluptuosa. . .
Encendióse en tus ojos mi lascivia.
Eras la vida en su inocente alarde,
Y yo el tronco yemado en el retoño; —
Nube de fuego a la hora de la tarde,*

*Calor de estio al tiempo del otoño...
 Fruto en sazón, la gula reprimida
 Se agrandó en un silencio lastimero:
 Y tras tantos amores en mi vida,
 Vino la Muerte a ser mi amor postrero...*

El poeta se acoge, alguna vez, a las reminiscencias del romance antiguo para dar color de época a su verso. Así en el relato de la joven extraviada entre el valle y el monte:

*Salí huyendo al campò negro,
 Présa de agudo pavor;
 Y ahora, en medio de la noche,
 Buscando la huella voy
 De un caballero que en sueños
 Me ofreció su protección...
 La capa azul ondeaba
 Sobre su blanco bridón;
 Espuelas de oro traía,
 Silla de exornado arzón;
 Los ojos eran azules,
 De un celestial resplandor;
 Y en la cimera del yelmo
 Traía una chispa de sol...
 ¡Dogos le cortan el paso!
 ¡Fieras le acechan en pos!...
 Si en este lance muriese,
 Yo muriera de dolor...*

En los alardes del modernismo, que aparece como un eco en ciertas partes del diálogo, Rojas nos recuerda algunas formas del Valle-Inclán de "El Pasajero" y "La Pípa de Kif".

*Fantasmagorías
 De todos los días;
 Incubos potentes,
 Súcubos ardientes;
 Signos ilusorios
 De viejos grimorios;
 Mágicos espejos*

*De filtros añejos;
Claros astrolabios
De magos y sabios; —
Todo su secreto
Guárdase en el prieto
Beso de unos labios...*

*.....
—Y venga el Mandinga
Que todo lo pringa...*

*.....
Manan deleites de blandos placeres
Desde el ombligo a la curva lironda...
Toma en la ronda a la virgen que esperes
Besos regalan la bruma y la blonda. —
Carne de amor te darán si la quieres,
Como el goloso la fruta se monda...*

*.....
—Tú no has cumplido tu palabra.
¡Tenme piedad, señor! ¡Abracadabra!*

Así dicese en el acto tercero de *La Salamanca*.

Por su parte, Don Ramón juega con fórmulas líricas semejantes:

*Con el viento llego,
Y paso con él,
Soy rojo lostrego
Del Ángel Luzbel.
Mi sombra nocturna
Hace en ti guarida,
Mi larva soturna
Te goza dormida.*

*.....
Soy el negro dueño
De la abracadabra,
Y trisca en tu sueño
Mi pata de cabra.*

*.....
El grano de amor o veneno
Que aposentamos en el seno.*

*El grano de todas las horas
En el gran Misterio sonoras.*

.....
*De olor a catinga
El aire se pringa
Y el Diablo respinga:
Le gusta ese olor.*

Véanse “Rosa de Belial”, “¡Aleluya!” y “Circo de lona”, respectivamente.

Pero el dramaturgo no olvida que debe dar sabor local a su lenguaje con el fin de que *La Salamanca* no se aparte del contorno geográfico marcado a su fábula. De juro, *conocencias, ramada, endenante, galpón, huayco*, salpican el diálogo cuando la acción lo requiere, y alternan con las viejas formas castellanas: *Bon vino, voto a tal, doñeador, doncellica, malsín, agora, trujo*, que ayudan a evocar la época en que se desarrolla el drama.

Localidad y temporalidad sitúan a *La Salamanca* y no sería legítimo, al revisarla críticamente, sacarla, de una y otra. Es, con su sentido místico, un *milagro* dramático, de cuya ascendencia escénica ya hicimos referencias precisas; es en sus formas un poema simbólico, en que los ecos renacentistas se juntan a los románticos y, por instantes, al del modernismo tan influyente en los años juveniles del poeta. Constituye una aportación significativa en el teatro nacional, por cuanto hasta el momento de su estreno —y aun hoy mismo— es la única obra de este género dentro de nuestra escena. *La Salamanca*, con sus puros valores conceptivos y su digna expresión lírica —y pese a sus insuficiencias teatrales— es, pues, un exponente importante en la historia de la dramaturgia argentina.

VIII

ÚLTIMAS PERSPECTIVAS Y DEFINICIONES



CONSECUENCIA DEL SER Y DE LAS IDEAS

Figura y carácter

RICARDO ROJAS PUEDE FIGURAR ENTRE LOS ARQUETIPOS DE LA argentinidad que él diseñó en uno de sus libros. No vamos a nombrar ni a Belgrano ni a Sarmiento; no fue creador de la nacionalidad ni constructor de la patria. Pero no es inferior a Ameghino en el talento, en la investigación, en el trabajo, en la disciplina. Él es, también, un arquetipo en la esfera de la cultura: es un descubridor, un analista, un forjador en el nivel espiritual en que estuvo siempre situado; es un propulsor de la intelectualidad argentina, un gran maestro.

No podrá negarse nunca a Rojas su consagración al país, su rectitud de conducta, la homogeneidad de su trayectoria ideológica, su voluntad laboriosa e infatigable, la abnegación espiritual con que desdeñó siempre los halagos y los bienes materiales, y se consagró —pues verdaderamente de consagración se trata— al estudio, a la enseñanza, a la propia creación literaria en un orden poligráfico, a la difusión de la cultura nacional y universal, al estímulo de las juventudes que estuvieran próximas a él, en la actividad docente o en la relación particular.

Lo recordaremos siempre alto y erguido en su figura airosa, gentil sin afectación, lejano y altivo para quienes no lo conocieron o no desearon acercarse a él; y, en cambio, para quienes estuvieron a su lado, inmediato en su sencillez acoge-

dora, entrañable en su frase paternal, abierto a las ideas, propiciador de iniciativas y de ensayos. Así era en la plenitud de su vida. Así fue siempre.

Ante su presencia, al conjuro de su palabra, evocábase al adolescente cetrino y vivaz, correteando por los campos boscosos de Santiago del Estero, atento ya el oído a las consejas y leyendas de la tierra antigua, como Wagner al poema de los Nibelungos, como Ibsen a las sagas de los Vikingos. Entonces era el *Mataquito* —sobrenombre que le había puesto el padre por su pergeño indiano—, vivaz, inteligente, travieso —“cachafaz”, según la madre, en carta familiar—; pero él estaba dispuesto a imponer su nombre propio en contra del apodo, no contestando cuando así lo denominaban y hasta con “riñas a mano armada”, como lo relató él mismo. No contaba más de seis años cuando se hizo llamar Ricardo, sin añadido alguno.

Su voluntad se afirmó, sin duda, en una especie de *canto de guerra*, que escribió siendo adolescente, y transcribió en sus páginas rememorativas:

*Un indio mataco
Flojo, fiero y flaco,
Tuvo la ilusión
De volver al Chaco
Y ser un bellaco
Jefe de malón.
Lanza hizo de un faco
Por darme un atraco,
Y al primer envión
Lo aplastó mi taco
Y al pobre mataco
Lo mandé al cajón.
¿Quería tabaco? ,
¿Buscaba chipaco?
Le di su ración,
Y envuelto en su opaco
Poncho calamaco
Ya está en su rincón.*

Como se advertirá, el incipiente poeta dominaba la rima en este ejercicio ingenuo y no fácil.

“Cuando digo que yo maté al Mataquito es porque éste era el enemigo, pero yo no lo maté físicamente, puesto que era un ser fantasmal, sino que lo suprimí hasta que el absoluto olvido fue como su muerte. Imagino que lo secuestré en el fondo de una mazmorra, en el sótano de un castillo de piedra dura, para que allí pereciera sin aires, sin luz, sin voces humanas que volvieran a nombrarlo, para que oyéndome nombrar por otros, no se creyera un hombre viviente. . .”

Tal vez, el niño expresó por vez primera su fuerte personalidad con esta *muerte* del Mataco. También ha relatado Rojas que sus dos hermanos Julio y Absalón le aventajaban en años, “lo cual constituía una opresora superioridad”. “El primero era el mayorazgo, el segundo el infanzón; y yo, apenas, un siervo de la gleba. Para suprimir tales diferencias, acaso justas, y poder quebrar en mí todo *complejo de inferioridad* como dicen ahora los psicólogos, yo necesitaba no matar a mis hermanos a quienes mucho quería, sino matar al fantasma de mi doble a quien debía odiar en silencio, pero éste no era una persona real, sino un fantasma creado por un apodo que no es nombre sacramental ni hereditario”.¹⁸⁴ Así, por su decidida voluntad, este niño comenzó a “unificar e individualizar una personalidad” que iría a perfilarse con tan netos y profundos rasgos en el curso de su vida.

Sin embargo —y esto es curioso— el propio Rojas debería llegar, según sabemos, a denominarse “el último indio”. Pero eso —ya lo dijimos— no era sino un juego romántico del adulto, contrario, precisamente, a la decisión *antiindiana* del pequeño. . . Más parecía Ricardo Rojas en su madurez un indio de la India. Rubén Darío lo comparó, exactamente, a un hindú: “Poned a esta cabeza un turbante de seda, y diréis ser la de un joven maharajá; un fez y tendríais a un noble egipcio. De la India, del Egipto, de Ceylán, del Oriente es su aspecto; y ello no os sorprenderá, puesto que sabéis de las discusiones sobre las relaciones orientales prehistóricas, entre los aborígenes americanos y los pueblos de Oriente: la cabeza de Ricardo Rojas, la cabeza física, es la de un Cacique. A él le complace, pues alienta y vive en su América”.¹⁸⁵ Un mexicano, Julio

¹⁸⁴ Del libro inédito *El Mataquito*.

¹⁸⁵ *Mundial*, París I-1913.

Jiménez Rueda, le retrata así: "La silueta del cantor y maestro argentino es característica, mejor representativa, casi simbólica. Realiza en sí el tipo del hombre americano, semi-árabe, semi-indio, moreno, de matiz andaluz, más bien que cobrizo, nervioso, ágil, de melena abundante y endrina, de ojos negros y llameantes. Viste de negro, pulcramente, y se toca con un sombrero de amplias haldas. Es cortés en el ademán, benévolo en el recibir, conversador infatigable, sin pedantería, su charla discurre sobre el álveo de la conversación con suavidad gentil de gran señor, con esa cortesanía que acostumbramos en México y que parece ser patrimonio excelente de nuestra raza mestiza".¹⁸⁶

El sombrero aludo, que hacía sonreír a cierta gente, era una prenda visible con alguna frecuencia en aquel tiempo. Ya lo habían usado Eduardo Gutiérrez, Carlos Guido y Spano y el general Mansilla. También Roberto J. Payró tuvo chambergó de anchas alas. Después fue connatural de Mario Bravo y Alfredo L. Palacios. Por último, Juan Pablo Echagüe lo usó siempre, si bien el autor de *Por donde corre el zonda* cambió el negro por el castaño o el gris. Los jóvenes de entonces, que habíamos jugado en la infancia a "los tres mosqueteros", no encontrábamos ridículos esos chapeos que, por arcaicos, no nos atrevíamos a comprar, pero que nos gustaban, sobre todo cuando *rimaban* con mostachos a la borgoñona. . .

Esperanza en la juventud

La juventud estudiantil era, a la sazón, respetuosa con los maestros. La literaria cumplía la tradición de sublevarse contra los escritores de las generaciones anteriores. Lugones, Rojas y Larreta fueron blanco de numerosas flechas, de epigramas, de *epitafios*. En las aulas no se hacían las bromas del café. El catedrático de literatura argentina era escuchado siempre con atención, sin duda porque él atendía cordialmente a sus alumnos. En el homenaje que le tributaron, en 1923, la revista *Nosotros*, el Ateneo Universitario y el Centro de Estudiantes de Filosofía y Letras, pudo observarse: "Lo más sugestivo fue la presencia mayoritaria en esa heterogénea asamblea de

¹⁸⁶ *Bajo la Cruz del Sur*, México, 1922.

un núcleo compacto de juventud y de estudiantes. Rarísima es la adhesión juvenil en esa índole de festejos destinados a hombres que, como Rojas, han alcanzado la plena consagración intelectual y universitaria: lo que prueba que en la obra del escritor y maestro hay valores eternos inmanentes capaces de despertar simpatía en los corazones nuevos".¹⁸⁷

Allí dijo, entre otras muchas cosas, el agasajado: "Las generaciones de la simple cronología no cuentan en la historia... Yo afirmo que una nueva generación espiritual ha llegado para entrar en la historia argentina. Ser hombre de esta nueva generación significa poder señalar, con serenidad reflexiva, los males de nuestro tiempo; significa poder censurarlos con libertad moral, porque no se ha sido cómplice de esos males; significa poder transmutar el propio descontento en voluntad creadora, no en pesimismo estéril; significa poder concebir un ideal de cosas mejores y poder realizarlo en fraternidad con otras almas; significa poder superar la agitación demagógica, que sólo sabe destruir, por la disciplina intelectual, que sabe crear; significa, finalmente, poder unir como el hueso del muñón la pluma del vuelo, a la voluntad varonil del trabajo, el ala de la esperanza".

Recordó las luchas de la generación del 37 contra la tiranía, y agregó: "Afirmo que una nueva generación ha llegado y presiento que cambios fundamentales prepáranse en nuestro destino, porque descubro en el alma de nuestros jóvenes una gran inquietud. Pero esa inquietud no basta como fuerza creadora. Es necesario conocer con disciplina intelectual los valores del pasado; es necesario definir con honestidad moral el desacuerdo con las cosas del presente; es necesario dar con claridad concreta y previsora el programa del porvenir. Por eso, la juventud debe estudiar la historia de nuestro país; saber cuánto nos ha costado crear lo que tenemos; analizarse a sí misma para saber si está en condiciones de reemplazar con ventaja lo que ella combata. ¡Tremenda responsabilidad la suya, y formidable problema el suyo, puesto que va a continuar una obra de titanes y le toca resolver su propia ecuación en este momento trágico de la historia humana, cuando las ideas se turban entre la gran crisis que conmueve a la civili-

zación universal y la crisis interna que amenaza los cimientos de la civilización argentina! Hace mucho tiempo que, desde la soledad de mi atalaya, oteando hacia el oriente anuncié que habría de llegar una generación inquietada por el sentimiento de estos problemas y poseída por la conciencia de estos deberes. . . . Está en las universidades, está en los ateneos, está en los cenáculos ignorados, está en las revistas juveniles, está en las redacciones de los grandes diarios, está en la populosa muchedumbre de los partidos, y como la generación de 1837 en vísperas de la gloria, siente la exaltación de una futura empresa. No ha sabido aún definirse del todo, ni hallar sus guías, ni crear el vínculo de la asociación necesaria; se agita todavía en los espasmos de la negación y de la crítica, pero veo en ello el signo del milagro nuevo, el balbuceo del nuevo mensaje”.

Advirtió contra las influencias pasajeras, contra la política desprestigiada, contra las escuelas estéticas efímeras, contra la ilusión de forjar un héroe de cualquier aventurero, contra el futurismo y el ultraísmo, contra el fascismo y el bolsevikismo, “por mera sugestión cotidiana” . . . “Mas entre esos perfiles fugaces, descubro hombres de acción que quieren más justicia para el trabajo en la vida, y hombres de contemplación que buscan nuevos moldes para la belleza en la patria. Aquí están esos hombres jóvenes; los veo en esta misma mesa: futuros políticos que ansían remodelar la sociedad en las normas de una más alta justicia, y artistas líricos o plásticos, animados por un ideal que las generaciones anteriores no sintieron, puesto que quieren crear —músicos, poetas, arquitectos, escritores, pintores— con los medios de la técnica universal, una nueva belleza americana. Estos son los heraldos del nuevo tiempo, en quienes bulle el secreto trabajo de las almas que vienen por el aire para la realización de los ideales estéticos o que van por la tierra para la realización de los ideales políticos” . . . “Como resumen simbólico de las emociones de esta noche, como agradecimiento a las instituciones que me ofrecen este homenaje, como interpretación del sentimiento que anima a todos cuantos aquí me escuchan, brindo señores, por *El Esperado*.”

El Esperado era el poeta —el hombre pleno en espíritu y en acción— que debía concretar el programa, trazar el camino para ir avanzando en esta lucha de belleza y de progreso entre-

vista por el orador. Poeta él mismo, visionario siempre, forjador de una Argentina ideal vislumbrada en meditaciones y ensueños, confiaba en esa generación que iba a suceder a la suya. Dos hazañas esperaba de ella: la política y social que diera, con libertad, justicia a todos los ciudadanos; la estética, afirmadora de una cultura propiamente nacional. Puede asegurarse que esos fueron los dos ideales supremos de su vida.

Mas, ¿hasta qué punto esa generación nueva respondió al llamamiento de Ricardo Rojas? Lamentablemente, la política, luego de seguir cauces más o menos rutinarios, aprovechando una prosperidad material, se abismó en la aventura reaccionaria de 1930, y después de un decenio de maniobras y fraudes electorales, medidas coercitivas de la libertad, abusos de todo orden, volvió a caer, en 1943, y esta vez ya en desenmascarada tiranía. Los jóvenes del 20, del 30 y del 40 no hicieron nada, en acción, por el bien de la patria. Pero estéticamente, surgieron nuevos valores firmes. La literatura, las artes plásticas, la música empezaron a sustentar creaciones importantes; la pintura y la escultura produjeron obras de mérito, y los artistas de la plástica substituyeron a los extranjeros en la estatuaría dedicada al país. Sin embargo, ni unos ni otros siguieron las pautas trazadas en *Eurindia* por causas que más adelante serán expuestas.

La juventud de La Plata, que lo había escuchado tan atentamente en la Universidad, tuvo un día de huelga ciertas expresiones de cólera contra él, en 1920, protestando por su actitud en el Consejo Superior de ese centro de estudios. Creyó que algunas de sus severas palabras encerraban un sentido reaccionario, y le silbó con estruendo y le agredió. El mismo Rojas se lo refería a Unamuno con motivo de la audiencia en que el Rey Alfonso XIII había recibido al maestro de Salamanca, paso que éste debió explicar en el Ateneo de Madrid, sin convencer a muchos oyentes, por lo cual fue, también, objeto de manifestaciones hostiles. "Es cosa esta [la conferencia con el monarca] que he vituperado desde lejos, pero que la he comprendido, porque sabrá Vd. que hace dos años que fui silbado por la juventud universitaria de La Plata que me tenía por su ídolo hasta la víspera, y luego fui lapidado en la calle. Con que ya ve Vd. si lo habré comprendido."¹⁸⁸

¹⁸⁸ Carta del 27-VII-1922.

Fe en la nueva generación

Aquella nube se había disipado en 1923, según lo vimos por el discurso precedente. Ricardo Rojas no tardaría en ser elegido rector de la Universidad Nacional de Buenos Aires con voto casi unánime, el año 26. Julio V. González expuso los méritos que llevarían a Rojas a tan alto cargo intelectual. “Tres documentos lo prueban sin dejar lugar a dudas: la *Profesión de Fe de la Alianza de la Nueva Generación*, en enero de 1919; el dictamen en el Consejo Superior sobre la contra-reforma del Estatuto Universitario, en junio de 1923; y el discurso en noviembre del mismo año, pronunciado en el banquete que la juventud de vanguardia representada por las revistas *Nosotros* e *Inicial*, le dieron con motivo del Premio Nacional a la *Historia de la Literatura Argentina*. En estas tres oportunidades, Ricardo Rojas demostró comprender la hora en que vivía el país, descubriendo primero y reconociéndolo reiteradamente después, que todos aquellos dolores que brotaban como de la entraña de la nación durante el lustro incierto de 1918-1923, eran provocados por el alumbramiento de una nueva generación. Rojas la presintió cuando en 1919 aún no había dado su primer vagido y ya intentó hacerle conocer su destino. Desde el escenario del Teatro San Martín, de Buenos Aires, proclamó el nacimiento de una Nueva Generación histórica, estableciendo su divorcio con la precedente, llamada *de la Constitución*”.¹⁸⁹

Allí había dicho el maestro:

“Los iniciadores de esta obra saben que la nueva generación trae una sensibilidad y un ideal nuevos a la historia del país. Por su manera de sentir la propia vida y de practicar la acción civil, ella se reconoce diferente de la generación anterior. Tal cosa bastaría por sí sola para señalar su advenimiento en la historia nacional; pero creemos que ha llegado la hora de definir la entidad nueva con nombres, ideas y actos más concretos, porque estamos convencidos de que los viejos núcleos de opinión han agotado su idearium y quebrantado su fe. La República ansía una renovación de temas y de métodos en la acción social. La crisis interna y externa que atravesamos, se-

¹⁸⁹ *Sagitario*, La Plata, 1-III-1926.

ñala el momento de iniciar esa renovación, y la promovemos con esta *Alianza*, para deslindar las responsabilidades de la época contemporánea y reanudar, como lo creemos posible, el hilo roto de la Emancipación y de la Constituyente”.

Rojas quería una renovación social de la República. La deseaba propiciar desde dentro, sin influjos extraños; mas la predicaba con decisión y sinceridad. No era un revolucionario, sino un *revolucionista* —como dice Bernard Shaw en el posfacio de *Hombre y Superhombre*—, un promotor de reformas substanciales en la vida espiritual, intelectual, política, social y económica de la nación.

Actuó en su esfera y, desde el Consejo Superior de la Universidad de Buenos Aires, coadyuvó decisivamente a implantar la Reforma. Redactó el dictamen de la mayoría, abogando por el principio de la representación estudiantil con el número y el método que le permitieron ser una función efectiva. El mismo Julio V. González señaló: “Más valor que esto, si cabe, tiene el hecho de que Rojas vinculara la Reforma Universitaria al fenómeno social e histórico porque atravesaba el país, dando así la oportunidad para que en un documento oficial, emanado del seno de la más alta autoridad universitaria, quedase reconocida la trascendencia histórica de la Revolución Universitaria y quedara desautorizada la superchería fraguada por la reacción, de que la Reforma era una mera cuestión de disciplina provocada por la implantación del régimen electoral que da derecho de voto y de opinión a los estudiantes”.¹⁹⁰

Rojas entendía que la crisis social era propia de un pueblo nuevo y que tenía causas diversas, unas de la política interna y otras de la política internacional. El mundo se transformaba, la guerra del 14 había trastrocado valores, la revolución rusa abierto horizontes insospechados, la caída de los tronos seculares convencido de que el pasado era irreversible. Pero en ese caso había que proceder con orden. Un pueblo joven no podía renegar de sus tradiciones —aun tan flamantes—, porque era negarse a sí mismo; no podía lanzarse a una revolución, porque la experiencia le dictaba que, salvo la fundamental de Mayo y Julio, las demás habían fracasado y trastornado al país.

Había que recurrir a la lenta, pero segura acción de la pedagogía. Aquí el pensamiento de Ricardo Rojas se une al de Francisco Giner de los Ríos, en la España de la Restauración borbónica. Había que empezar por la escuela para formar el pueblo capaz de avanzar por las auténticas vías de la libertad, el Derecho, la verdadera democracia, la justicia social. No quería ceder paso a ninguno de los dos movimientos que se fortalecían a la sazón: el del comunismo inspirado por Lenin, y el del fascismo, inspirado por Mussolini. "Hoy —decía— va haciéndose moda el hablar mal de la democracia, a la que debemos nuestra existencia como nación, y se oye elogiar jerarquías impuestas por la fuerza; lo cual es otra forma de acción directa al revés."

Era necesario, imprescindible, perfeccionar esa democracia y no derrumbarla para saltar al abismo. Era preciso encarar con urgencia una fundamentación sin fallas de la libertad humana bien entendida y de la distribución justa de los bienes de la sociedad. Para esa tarea llamaba a la juventud.

"Para no hablar de mí —afirmó—, voy a hablaros de lo que representan en los actuales momentos de la historia argentina, esos núcleos de juventud que se agitan en las Universidades, en los Ateneos, en las Revistas; esos que están cubriéndose con el nombre de *nueva generación*; que están siendo hostilizados por las incomprensiones de la izquierda y de la derecha; que están, en fin, levantando la bandera de sus inquietudes, ansiosos por formar un programa de renovaciones *creadoras* . . . Yo afirmo que una nueva generación espiritual ha llegado para entrar en la historia argentina."

Pedía pensamiento y acción. Si aquellos grupos juveniles hubieran logrado moverse de manera homogénea y eficaz, si hubiesen redactado un programa político-social-económico nuevo, contrario tanto a la rutina como a los extremismos, si se hubieran impuesto por medios pacíficos pero activos, acaso el curso de la historia argentina habría sido diferente . . .

Todos sabemos que no fue así. Rojas mantuvo siempre el contacto, en la cátedra y fuera de ella, con la juventud. No dejó de pronunciar discursos a los bachilleres, en las colaciones de grados facultativos: "Deberes de la juventud" en sus diversos órdenes. (Están entre sus "Discursos".) Y en las pláticas de su casa y en cualquier lugar en que fuera oportuno. Mas

ya entonces comenzó a perder confianza, aunque no amor, en los jóvenes que llegaban. Los mejores se dedicaban enteramente a sus estudios y solamente aquí o allá oíanse voces aisladas que propugnaban la necesidad de continuar la lucha. Algunos, tal vez los más, comenzaron a apartarse de las aulas, donde imperaban el beneficio improvisado, la mediocridad acomodada, la costumbre y la indiferencia. La propia Reforma universitaria dejó de ser un instrumento útil para los fines intelectuales, políticos y sociales que pensaba Rojas. Aparecieron nuevas mayorías formadas por jóvenes que sólo pensaban en su *porvenir personal*, en la *provechosa eficiencia*, en el rápido medro de cada uno, y *per se*. Como tantos otros ensueños de Ricardo Rojas, este se había evaporado, desaparecido.

Pero esa permanente inclinación hacia la juventud, esta esperanza, estos ideales, demuestran que Ricardo Rojas miró siempre con amor hacia el pueblo argentino.

Ataques injustos

El juvenil poeta de *La Victoria del Hombre*, romántico y moderno, lírico y filosófico, huguesco y nietzscheano, cantaba al Porvenir, a la energía humana, a la fe en el espíritu, a la ilusión de un mundo perfeccionado en que la vida fuera más bella, más libre, más justa. Cantaba a los hombres, efectivamente, que habían tenido esa larga visión del futuro. Cuando el poeta se convirtió en periodista, abandonando los textos del Derecho facultativo, pensó mejor en los derechos populares. Figuró entre los redactores de *Libre Palabra* y de diversas publicaciones, donde comenzó, con la información, a verter sus propias ideas liberales, que mantuvo siempre con el natural ajuste, hasta la amplia exposición hecha en *El Radicalismo de mañana*.

Sin embargo, esta límpida actitud de Rojas ha sido atacada injustamente varias veces y hace poco tiempo en un libro, donde se censura a diversos escritores argentinos porque ejercieron la docencia y figuraron en las redacciones de los dos principales diarios de Buenos Aires. Según su autor¹⁹¹, Leo-

¹⁹¹ David Viñas, *Literatura argentina y realidad política*, Buenos Aires, 1964.

poldo Lugones, Roberto Payró, Manuel Gálvez, José Ingenieros, Atilio Chiappori, Emilio Becher, Alberto Gerchunoff y hasta Alfonsina Storni rindieron su libre criterio a la "dependencia oficial", y se vendieron a la oligarquía. Lo cierto es que cada uno de ellos siguió sus propias ideas, manteniendo unos las de su juventud, transformándolas otros extremadamente.

Lugones fue nombrado por el general Roca inspector de enseñanza secundaria y le designó para otros cargos por medio de sus ministros Joaquín V. González y Osvaldo Magnasco; pero no por eso el poeta de *Lunario sentimental* había dejado de ser anarquista y, por supuesto, si llegó a renegar de la democracia y ensalzar el despotismo y el corporativismo no respondía con ello a la *línea roquista*. . . También Ingenieros fue favorecido por el gobierno de Roca con una misión para recorrer varios países europeos, y, no obstante, el autor de *El hombre mediocre* siguió en su posición socialista. No necesitó Gálvez de canonjía alguna para convertirse en adalid del nacionalismo y en defensor de Rosas. Gerchunoff entendió que la democracia progresista era el mejor de los partidos políticos y estuvo al lado de Lisandro de la Torre. Roberto Payró no abdicó del socialismo. Es falso que su comedia *Alegría* contraríe sus primeros libros y sea una "exaltación del estanciero medio contra los *bandidos de la Patagonia*", según se afirma en el mencionado volumen. *Alegría* es una consecuencia escénica de *La Australia argentina*, defiende el progreso de los territorios del sur y acusa las luchas y lacras que impide su población y adelanto. Asimismo se censura a Florencio Sánchez, asegurándose que la oligarquía de 1900 se "anexa a un revolucionario que por su irrealidad resultaba retórico hasta convertirlo en un aliado entusiasta, en un sometido más o menos domesticado". Por lo contrario, el dramaturgo de *M'hijo*, *el doctor* continúa avanzando en su rebeldía social y llega en *Nuestros hijos* a defender la maternidad en la mujer soltera, causa, a la verdad, poco oligárquica. . .

Ricardo Rojas fue enviado, también, a Europa en misión oficial por el gobierno de Figueroa Alcorta, para estudiar los métodos de enseñanza de la historia en el viejo mundo. Ahí no más —según el atacante—, Rojas se ha vendido al mejor postor. Su *Victoria del Hombre* ya no existe; sus poemas a Marx, a Kropotkin, a Tolstoy, a Víctor Hugo, a Zola, etc., no

cuentan. Esta posición avanzada ha desaparecido para siempre. No importa que él piense que debe elevarse la cabaña hasta el palacio, que deben ser equilibradas las clases sociales. Porque dedica "La Sangre del Sol" a Joaquín V. González y las "Cartas de Europa" a sus camaradas de *La Nación*, ya es un tráfuga, un reaccionario.

Convengamos en que *La Restauración Nacionalista* —libro surgido de ese viaje— tiene sus puntos contradictorios. No vamos a negarlo. Ya se han anotado y se puntualizarán de otro modo. Pero esa obra es, ante todo, una afirmación de argentinidad. Debe pensarse que los escritores de la generación anterior, cada vez que iban a Europa, escribían diti-rambos retóricos a todo lo extranjero que veían, especialmente en Francia. Cuando está allí, Rojas piensa en Sarmiento que escribió su informe escolar para el gobierno de Chile, y él, siguiendo esas huellas, compone el propio.

"Yo procuré ser útil a mi patria y digno de ella en el extranjero. Yo no llevé mi ofrenda de mirra salvaje a la casa de los pontífices literarios. Yo desdeñé el elogio fácil de los *maîtres* que ignoraban mi idioma. Yo me acerqué a hombres y monumentos con tal independencia mental, que mis opiniones de meteco sublevaron alguna protesta. Yo dije a pueblos del viejo mundo las esperanzas del nuevo. Yo torné más alto y puro mi corazón ante las nobles figuras del arte clásico. Yo admiré de Europa la razón secular de su cultura, e inspirándome en ello, prediqué a mis lectores del Plata un evangelio de belleza...; la devoción al ideal como contrapeso a los esplendores materiales. Ahí reside para mí la diferencia entre las viejas y las nuevas civilizaciones, y al admirar de estas sociedades la tradición civil de su cultura no lo hice en detrimento de las cosas nativas: antes bien, procuré dar nueva vida a ese culto europeo del ideal con la pasión americana de mi alma, que enardecíó la ausencia."

Esta es la posición de Rojas. Admira, mas recuerda. Escribe para insertar el progreso europeo en su patria de América. Observa los defectos de allá y los errores de aquí. Sabe cuáles son las fallas lamentables del país y cómo su intelectualidad debe luchar en un ambiente árido e incomprensivo. "Si la República coronara de roble y de ñandubay a sus poetas, no buscaran ellos en el éxodo y las peregrinaciones azarosas el

lenitivo de sus secretas amarguras, ni recurrieran, para el sustento del camino, a la producción forzada y premiosa, que, si no malogra, retarda al menos la obra donde florece el genio de una raza. . . ”

Ricardo Rojas no compartió los entusiasmos ni las fastuosidades del Centenario de 1910. Desaprobaba, ciertamente, las explosiones populares de un carácter revolucionario anodino, porque se producían sin rumbo, sin homogeneidad, sin programa. Pero tampoco aprobaba los excesos del nacionalismo, las vociferaciones de los patrioterros, ni siquiera las expresiones de una abigarrada cuando no ridícula plasticidad, almidonada y vacua. La alternativa apologética de nativos y extranjeros acerca de las *grandezas* de la Argentina le repele. “Todo lo que Vd. dice de Blasco es rigurosamente cierto. Hace Vd. bien en no venir. Aún sin él prefiero que no venga Vd. para el Centenario. Esto va a ser horrible, aun para nosotros. Con decirle que estoy por irme a pasar la Semana de Mayo en alguna estancia o en mi pueblo, en el *país de la selva*.” Así le recomienda a Unamuno, en carta del 5-IV-1910.

Su modo de entender la nacionalidad, su manera de querer a la patria eran muy diferentes. Rojas se retrajo, encerróse en su biblioteca, aplicóse a sus investigaciones literarias. No por eso dejó de mirar hacia el pueblo. Queda probado con sus discursos dirigidos a la nueva generación en los años siguientes en que reitera su concepto de justicia social. Aun en su forma recoleta de vivir, mantuvo un contacto con los jóvenes —siempre alertas— por medio de la cátedra, y las causas de la libertad le tuvieron como defensor. Recuértese su protesta contra la dictadura de Primo de Rivera en España, su defensa de Unamuno cuando el genial español fue desterrado a la isla de Fuerteventura. Ya anotamos las frases del autor de *Niebla*: “Gracias, mi querido amigo Rojas, gracias. Gracias no por mí sino en nombre de nuestra España que hoy, por decreto de nuestro Dios, represento. De nuestra España; la nuestra, la eterna. . . Hay que libertar a esa nuestra España genuina. . . Ayúdenos, ayúdenos a salvar a España, a nuestra España, a la de la Raza, a sacarla como en explosión volcánica del fondo en que se ahoga; ayúdenos a hacer, a rehacer, la España civil y laica, ciudadana y popular; a libertarla de trogloditas. Y sobre todo a que triunfe la verdad”. Ya vimos, también, la

identificación de Rojas con el ideal republicano en 1936, demostrada extensamente en su libro *Retablo Español*.

Sabemos cuál fue su actitud frente al golpe militar de 1930, su oposición al general Uriburu, su ingreso en la Unión Cívica Radical barrida del gobierno por el *pronunciamiento*, su militancia contra el presidente Justo elegido con escandaloso fraude en las urnas, su destierro a Ushuaia, la permanente lucha en favor de la democracia durante la década conservadora, la rebeldía contra el despotismo de 1943-1955. La renuncia a la cátedra, a la dirección del Instituto de Literatura Argentina de la Facultad de Filosofía y Letras —cuyo sueldo no quiso percibir—, su enclaustramiento durante la segunda tiranía, vigilada su casa por la policía desde la acera de enfrente, donde está situada la seccional.

Su destierro le había aproximado aún más a los *proscritos*, a quienes dedicó las mejores páginas de su historia literaria. El destino parecería haberlo acercado a Echeverría, a Mármol, a Sarmiento, a Alberdi, sólo que él no había salido del territorio patrio, prefiriendo el confinamiento al exilio. Estaba y estuvo siempre contra el militarismo, el clericalismo y el mercantilismo, los atentados a la libertad y a los derechos del hombre, contra el lucro abusivo que hunde a las clases sociales modestas y humildes, contra los privilegios, el dolo, la mentira.

Compárese la nítida trayectoria cívica de Ricardo Rojas con la de otros de sus coetáneos. Insistamos en puntualizar algunas de sus fases.

Socialismo y anarquismo

Aunque dedicase en *La Victoria del Hombre* un soneto a Carlos Marx, Rojas no fue un afiliado socialista. El socialismo no ha arraigado plenamente en la Argentina, como tampoco en España por los excesos individualistas de la idiosincrasia racial. En España, los obreros se inclinaron con preferencia a un anarco-sindicalismo —que minó con su indisciplina a la República de 1931—, y en la Argentina, también en los primeros decenios del siglo, hacia la anarquía —acaso

culpable de que no pudiera formarse en el país un gran partido de izquierda política y social, sin exaltaciones ni simulaciones—. El socialismo se encerró en gabinetes y bibliotecas. Mientras el anarquismo ganaba la calle en manifestaciones más alborotadoras que disciplinadas, más idealistas que prácticas, el socialismo se retraía en lo teórico, ganaba pocos adeptos o era arrastrado, a veces, en la confusa acción de los anarquistas. Juan B. Justo era el antípoda de Alberto Ghiraldo; aquél era hombre de concepto, mientras éste lo era de frase fogosa y exterior. Los dos eran nobles y cultos, de clara inteligencia y gran desinterés; pero sus posiciones antitéticas perjudicaron mutuamente a sus ideas y sus huestes.

El socialismo podía haberse constituido en un importante partido nacional si hubiera sido capaz de ganarse la adhesión de los obreros y los campesinos. Los obreros no lo escuchaban —ni lo escuchan actualmente—; los campesinos estaban aún sordos para la política. Cuando pudo hacerse oír en el Parlamento, se pronunciaron algunos discursos contundentes o elocuentes —los de Justo, los de Palacios—, se presentaron proyectos de ley que fueron a dormir a las carpetas de las comisiones, se ganó alguna elección en la Capital. Pero prodújose la escisión. El Partido no progresó, rutinario, politiquero, manejado por los mediocres, cerrado a la juventud intelectual. Los socialistas *independientes* concluyeron en la reacción, como ministros del presidente Justo, o se diluyeron en la nada. Volvieron las escisiones y el socialismo puede decirse que llegó casi a una disolución. Los obreros, después del sueño que siguió al anarquismo, cayeron en los lazos de la demagogia peronista.

Todo esto explica, tornando a los tiempos de la juventud de Ricardo Rojas, por qué el autor de un soneto a Marx no pudo ser socialista. Preocupado por salvar los valores tradicionales —en cuanto poseían de puro— y por el alud inmigratorio, el escritor consideró al socialismo “apátrida”. Pero, al mismo tiempo, en la misma página de *Eurindia*, dice: “lo que aquí se llama *aristocracia* no es sino plutocracia advenediza”.¹⁹² Y no se cansa de buscar rumbos y normas para una democracia auténtica. Aconseja la capacitación para intervenir en la cosa pública y se declara contrario a las improvisaciones y a las

¹⁹² Pág. 125.

vaguedades en la acción política y social. Para él, todo motín es inútil, más aún contraproducente. Por eso no está con la bullanga callejera. No cree, tampoco, en la eficiencia de campañas periodísticas incendiarias, que no condicen con el *ritmo político* de la época.

Torna sobre la necesidad de la instrucción, la educación, la cultura (volvamos a recordar a Giner de los Ríos y a su movimiento espiritual concretado en la Institución Libre de Enseñanza, de Madrid). Rojas confía en la acción del pensamiento: universidades, institutos, ateneos, toda entidad que procure elevar el nivel de la mentalidad popular; y, paralelamente, no descuida la acción directa, pues preconiza que en la formación de los partidos el comité no sea un instrumento de maniobra, sino una escuela cívica. Véanse los conceptos vertidos en la "Alianza de la Nueva Generación", y se advertirá cuál es la orientación de Ricardo Rojas, que no abandonó en toda su vida. Depuración de la política, moralidad cívica, avance social, elevación intelectual, adelanto en todos los órdenes de la actividad de la nación. Progresismo liberal en el mejor sentido y en el más profundo de la idea. "Progresista" era una de las *palabras simbólicas* de Esteban Echeverría.

Liberal y Progresista

Los dos términos —*progresista, liberal*— han sido desvirtuados en estos días. Liberal —palabra española que recorrió el mundo a principios del siglo XIX¹⁹³— significa naturalmente, partidario de la libertad. No del libertinaje, ni tampoco de la *discrecionalidad* de proceder cada uno según sus propias conveniencias e intereses. *Liberalidad* quiere decir "virtud moral que consiste en distribuir generosamente los bienes sin exigir recompensa". *Liberalismo* debe interpretarse como el "sistema político-religioso que proclama la absoluta independencia del Estado, en sus organizaciones y funciones, de todas las religiones positivas". *Progresista* es, por supuesto,

¹⁹³ Denomináronse *liberales* los españoles que lucharon por imponer a Fernando VII la Constitución; *serviles*, los absolutistas.

el partidario del progreso en todas las esferas de la existencia humana. Era progresista “el partido liberal de España que tenía por mira principal el más rápido desenvolvimiento de las libertades públicas”. *Progresión* es sinónimo de avance y perfeccionamiento. En el pésimo lenguaje seudopolítico de esta hora, se dicen *liberales* quienes desean que el Estado les deje hacer cuanto a ellos beneficia en sus provechos y lucros personales o de empresa. En cuanto a los *progresistas* se los considera adeptos del comunismo o poco menos. Contra estas tergiversaciones de mala fe o confusiones por ignorancia hay que aclarar y fijar los conceptos. Uno de los peores males de la política es la utilización más o menos metódica de la mentira y del engaño, con el fin de enturbiar las aguas para ganancia de pescadores.

El liberalismo y el progresismo no estuvieron reñidos con la posición nacionalista de Rojas, especialmente marcada en su juventud, después del viaje a Europa en 1907. Quería él que la *nación* se fortaleciese y definiera por mentalidad y por idiosincracia. A veces, pudo deslizársele algún concepto un tanto rígido: pero su nacionalismo era muy diferente del que determinó Manuel Carlés y se concretó en la *Liga Patriótica*. No fue *chauvinismo* en ningún momento. No podía Rojas aprobar las agresiones callejeras a los residentes extranjeros ni se manifestó *racista* en modo alguno. No iba a serlo quien se alababa por tener sangre india en las venas y quien por el color de su tez distaba ciertamente de parecer un tipo de ario puro. En su *Blasón de Plata* funda ese nacionalismo en la reacción contra los abusos capitalistas, especialmente los extranjeros.

Para él, la obra de la emancipación no estaba concluida. Los alardes del Centenario no significaban nada, mientras la independencia política no estuviera basada en una independencia económica. La invasión de los intereses materiales foráneos es tan peligrosa como la de los ejércitos, y esa *ocupación* contaba —y cuenta— con una *quinta columna* —para emplear vocablos actuales. . .— formada por aquellos a quienes Ricardo Rojas llama “bastardos de la raza del Plata”. Oponía su criterio a los que proclamaban que los ferrocarriles, las fábricas, la roturación de los campos, las siembras, todo era producto forastero. Eso es consecuencia del “mecanismo expansivo de la civilización capitalista”. Y denunciaba que la

inversión de capitales extranjeros en nuestro país daba ganancias que se iban a sus fuentes originales, con grandes dividendos. Así lo proclamaba en aquel mismo volumen, *Blasón de Plata*, en 1910. Poseían más valor estas denuncias al capitalismo dentro de un orden legal y con la medida y la documentación de un libro, que las vociferaciones fugaces de los mítines extremistas. Preconizaba, pues, la nacionalización del capital como la nacionalización del inmigrante. Los escritores jóvenes que ignoran todo esto y acusan a Rojas, no saben, pues, lo que dicen acerca de las ideas del autor de *La Argentinidad*. No sabemos que ellos hagan hoy algo más eficaz, en este mismo sentido, de lo que Ricardo Rojas hizo hace más de medio siglo, y escribiéndolo, ciertamente, con un raciocinio superior y un lenguaje más correcto.

Rojas fue consecuente con sus ideas, con sus principios político-sociales. Hay quien considera que sólo existen “matices” entre esta lealtad ideológica y los avatares que se produjeron en Lugones, Gálvez, Ibarguren y otros. Nada le hizo torcer su pensamiento: viajes, misiones oficiales, cátedras, premios, etc. Él alentó una fe y luchó por ella y la confirmó en la condena y en el destierro. ¿Dónde están esos *matices* si comparamos esta misma fe, esta voluntad de lucha, con las volubilidades, la inconsecuencia, el descreimiento que comprobamos en otros hombres de su generación?

“El Radicalismo de mañana”

Cuando Ricardo Rojas ingresó en la Unión Cívica Radical no se conformó con ser un afiliado sólo atento a las directivas del Partido, disciplinado en tácticas políticas, alerta para escalar posiciones. Si fue llevado a la presidencia de la Convención Nacional y si fue elegido candidato a senador, eso era el resultado de su propio prestigio, de su gravitación personal en el país, ganada con su obra literaria y docente. Era él quien reforzaba al Radicalismo y no el Partido quien lo beneficiase a él. Despojado del poder por el *pronunciamiento* militar de 1930, desorientado por la muerte de Yrigoyen, perdidas energías y esperanzas, Rojas se afilió —ya lo dijimos— para auxiliar al débil, combatir por el constitu-

cionalismo, exaltar la libertad derribada, luchar contra la dictadura. Pero no lo conformaba la Unión Cívica Radical como estaba forjada y dirigida. Por eso escribió *El Radicalismo de mañana*, entre “el 8 de noviembre de 1931, nefasto de la Ley Sáenz Peña, y el 20 de febrero de 1932, fasto ilusorio de la normalidad constitucional”, según puntualiza en su comienzo.

El Radicalismo de mañana es un tratado político-social, pero más todavía un nuevo tributo en el culto de Ricardo Rojas a una patria libre, justa, soberana, fiel a sus tradiciones, abierta al futuro. Es un “libro pensado como una confidencia”. No se aparta de la realidad, mas intenta “interpretar con más acierto y apreciar con más justicia lo que el radicalismo representa en la evolución política de nuestro país”. No es un trabajo polémico, sino un examen de problemas y planteamiento de reflexiones. Así como en los años del Centenario compuso las obras que procuraban dar un rumbo y una norma espirituales a la Argentina embargada por una crisis de crecimiento, de la misma forma escribe Rojas este volumen, tratando de esclarecer los factores que determinan la nueva crisis, ahora política y constitucional, para comunicar sus ideas a sus compatriotas. Es una “gravísima crisis —dice— en que acaban de perecer las instituciones democráticas a cuyo amparo veníamos creando nuestra civilización”.¹⁹⁴ El pueblo se encontraba en una “encrucijada de gravísimas consecuencias”, y bien puede aseverarse que el autor grababa, a la sazón, palabras proféticas. “La abolición ilegal de las garantías constitucionales, instaurada como sistema por la dictadura, ha herido las fibras más vitales de nuestra personalidad nacional” y para la salvación del país no hay más que un remedio: “volver a las fuentes seculares de nuestra democracia”. Tiene fija la mirada en una meta: “la autonomía espiritual y económica de la Nación, tanto como la emancipación económica y espiritual del hombre argentino”. “Escribo para el pueblo” —agrega, confirmando, pues, su posición permanente: el constante perfeccionamiento político, el permanente avance social. No hay en su actitud declamaciones, sino ideas efectivas para un progreso general de la República.

¹⁹⁴ Pág. 6 y siguientes.

El sentido quijotesco —en la más alta interpretación— alienta a Rojas en estas circunstancias, puesto que se lanza a la lid en un momento de derrotas de aquellos a quienes desea sostener. Es la defensa del débil contra el fuerte, del oprimido contra el opresor. No le inspira, tampoco, un recuerdo de gratitud, porque no ha recibido favor alguno de los gobiernos radicales. Intuye que esa actitud le costará sacrificios, persecuciones. Los “matices” en su trayectoria ideológica en comparación con las de otros que fueron sus compañeros de juventud, resultan risibles, si no entrañaran una de las grandes injusticias que se han cometido con Ricardo Rojas.

¿Qué quiere decir *radical* para el nuevo afiliado a ese partido? Recurre a una frase de Woodrow Wilson en *La nueva libertad*: “El llamado *radicalismo* de nuestros días es simplemente un esfuerzo de la naturaleza por alentar las energías del pueblo”. Hay que proceder a reformas *radicales* en la estructura de la nación y quienes “no las acepten por extremas, tampoco pueden llamarse *radicales*, si es que este nombre tiene una significación en nuestra lengua y en nuestra historia”.¹⁹⁵ El autor evoca “el irresistible torrente de nuestra vida política”. Cabildos, invasiones inglesas, la Revolución de Mayo, las asambleas de los años 13 y 16, las luchas civiles, la organización de la República, la federalización de Buenos Aires. Todo eso es la voluntad histórica del ser nacional. Rojas insiste en que el movimiento de Mayo tenía un carácter eminentemente social —como, por otra parte, lo apunta Vicente F. López—, y subraya, asimismo, el concepto de Juan B. Alberdi: “El dogma de la soberanía radical del pueblo”. Por eso considera que en el 6 de setiembre de 1930 se había retrocedido al período preconstitucional. Había que empezar de nuevo, aun cuando probablemente el ejemplo de la fuerza daría resultados nocivos acaso en muchos años. Como sucedió...

Pero en aquella evocación histórica, el escritor se contradice —como otras veces—, porque su concepción le lleva a justificar la acción anárquica de los caudillos, de “intuición mística, formados del mismo barro que el pueblo, hijos ellos

también de la tierra y el sol, que sometieron a su inspiración las multitudes y fueron reuniendo, nuevamente, unas provincias con otras, hasta formar la Nación".¹⁹⁶ La tiranía de Rosas es, entonces, una consecuencia de la anarquía y una necesidad de instaurar el orden. Mala consecuencia. Por otro lado, no es posible disimular que mientras San Martín más allá de los Andes y Belgrano en el Alto Perú combaten a los realistas para afianzar la independencia argentina, Artigas, Francisco Ramírez, Estanislao López, despreocupados de la libertad conseguida, guerrearán contra el Director Pueyrredón cuando Buenos Aires sólo desea la unidad de la República, aun cuando cometiese unos u otros errores.

Rojas señala el pensamiento de Echeverría: "Dos ideas aparecen siempre en el teatro de las revoluciones: la idea estacionaria que quiere el *statuo quo* y se atiene a las tradiciones del pasado, y la idea reformadora y progresiva; el régimen antiguo y el espíritu moderno". Él está, por supuesto, con el segundo. Y lo ve como una fusión de Moreno y de Sarmiento, del ardiente ideal popular y de la acción constructora, basada en el estudio y la experiencia. La orientación debe seguirse por el camino que trazaron los tres próceres nombrados y por Alberdi, superando los conceptos de todos por el natural proceso de la historia. Preconiza la evolución constitucional y el progreso material, buscando para una y otra nuevas formas orgánicas de la nacionalidad, la economía, la cultura. Rojas ve siempre a las instituciones subordinadas al sentido de la justicia social. Repitémoslo, por cuanto importa para definir claramente su pensamiento avanzado.

Por eso mismo, observa los errores en que incurrieron los gobiernos radicales entre el año 16 y el 30: desquicio administrativo, violación de la Ley Sáenz Peña, anulación del contralor parlamentario, descuidada selección de los hombres destinados a gobernar. Pero les contrapone los aciertos: el pacifismo, el anti-imperialismo, la libertad de prensa, la nacionalización de las Universidades y del petróleo, las obras públicas, el fomento de la cultura. Con vacilaciones o contradicciones, ese período significó una era de progreso, un progreso

¹⁹⁶ Pág. 43.

lento, desde luego, pero equilibrado, sin la convulsión revolucionaria, como lo permitían las circunstancias históricas. Esa ascensión fue interrumpida por el movimiento militar de Uriburu, que abismó al país en la condición de “una república hispanoamericana” y con un remedo de las dictaduras de Mussolini y Primo de Rivera.¹⁹⁷ Recuerda el escritor los desbordes dictatoriales, el triunfo electoral del radicalismo en la provincia de Buenos Aires, el veto a Alvear, los destierros, las persecuciones. “El presidente armado puede llegar a ser un déspota como el general caudillo puede llegar a ser un demagogo”.¹⁹⁸ Frase que constituye, en 1932, un vaticinio extraordinario.¹⁹⁹

La fuerza del espíritu

Ricardo Rojas enfrenta “la fuerza de la espada con la fuerza del espíritu”. Y es esta potencia la que debe reformar a la nación. De otro modo, la historia hispanoamericana será siempre la misma. Los *ciclos* que señaló André Siegfried seguirán repitiéndose.

Pero es preciso que los gobiernos civiles demuestren eficiencia, orden, corrección. Rojas dice que tómasese frecuentemente al presupuesto como un “maná” y que suele gastarse más dinero del que autorizan las leyes. Así habla de la “bola de nieve” del déficit, otra frase profética. También está contra el abuso de las intervenciones del gobierno central en las provincias, y declara que no debe ser centralizador. Concepto sensato, sin duda alguna; pero —lo repetiremos siempre— el federalismo que no comienza limpiamente, netamente, en el municipio, no es un federalismo auténtico. Vuélvase a leer a Pi y Margall, olvidado por los entusiastas federales. . .

El partido Radical —continúa Rojas en su exposición política— debe ser “nacionalista y obrerista”. Los argentinos no podemos ser conservadores. “¿Conservadores de qué? No conservan ya ni su nombre antiguo”. El radicalismo es trans-

¹⁹⁷ *El Radicalismo*, pág. 96 y sigs.

¹⁹⁸ Pág. 125.

¹⁹⁹ Por eso se contradice al defender a los caudillos provincianos, que eran personificaciones de la demagogia.

formador, progresista, sin *tabúes* —su jefe no debe ser un ídolo ni un fetiche, porque entonces cae en el unicato. Como se ve, Rojas no perdona ninguna de las equivocaciones de la U.C.R. Debe ser, asimismo, espiritualista, porque el materialismo histórico ha sido superado, en parte, por fenómenos posteriores a Marx, que, sin embargo, censuró con justicia al capitalismo.

Esta crítica es la que debe ser recogida, para adaptarla a las condiciones de los pueblos. No cree en el mecanicismo, ni en el darwinismo —¿qué tiene que hacer aquí?, decimos nosotros—, ni es determinista. Ahí, el autor se deja llevar por otro de sus desahogos o divagaciones que lo apartan de la realidad. “Del hombre interior, sujeto de ensueños, anhelante de liberación, brota el torrente de la historia”.²⁰⁰ Rojas olvida que también Carlyle ha sido superado por el tiempo. Sin embargo, conviene en que hay que “redimir a los trabajadores, dándoles tierra, habitación, crédito, cultura y seguridad. En este sentido somos socialistas y en el de cortar los abusos de la propiedad privada, los privilegios del crédito, la coacción de los *trust*, formas imperialistas de la economía”. “El ideal de Mayo puede desenvolverse hasta las modernas formas de la democracia social”. Deben ser satisfechas “las aspiraciones obreras de nuestro tiempo”.²⁰¹

Rojas reacciona contra los lugares comunes de “la riqueza argentina”, que han estimulado la apatía de tantos malos ciudadanos. “Somos un país rico” y “Dios es criollo” son expresiones que han causado graves perjuicios a la nación. Él dice, por lo contrario: “Somos un pueblo muy trabajador, cargado de gabelas internas y de deudas internacionales”. “Mal puede defender a ultranza los privilegios del capitalismo una Nación que carece de capitales propios”.²⁰² “Todo está controlado y movido por otras manos, hábiles e invisibles, que desde lejos nos aturden, seducen o estrangulan por medio del *dumping*, del crédito, del agio y de la información periódica exterior”. Y, seguidamente, puntualiza: “la falta de vivienda higiénica, de moral doméstica, de educación técnica,

²⁰⁰ Pág. 235. Contrariamente a la idea de J. M. Ramos Mejía: “La multitud empuja a los héroes”.

²⁰¹ Pág. 226.

²⁰² Pág. 259.

de salario suficiente, de derechos gremiales, de recreos baratos, de seguros, créditos y oportunidades de mejoramiento, reducen aquí la existencia de las clases proletarias a extremos vergonzosos para una nación civilizada”.²⁰³

El ideal de Mayo

“La nueva Argentina —afirma Ricardo Rojas— quiere dejar de ser una factoría para ser un protagonista de la historia humana”. Y siempre torna al tema de la educación popular. Recordemos a Juan Agustín García con sus denuncias al culto del coraje, el desprecio de la ley, la grandeza futura de la patria caída del cielo, sin esfuerzo de nadie. Rojas censura las *vivezas* y las *gauchadas*, los debates vacuos, infructuosos, el infantil orgullo patriótico, las locuras financieras, el *Dios es argentino*, según se dice más arriba. Está contra el gringo, el patotero, el tilingo, el macaneador, el malevo, el compadrito, el atorrante, el hincha, el linyera, el doctor, el especulador, el niño bien; el odio, las matanzas y los fraudes. Digamos nosotros que algunos de estos tipos han pasado y otros permanecen.

“Los jóvenes intelectuales de la U.C.R. deben al pueblo una obra digna de esa esperanza”. Rojas pide que esta obra comprenda una limitación de las facultades presidenciales, independencia del Congreso, restricción en las intervenciones a las provincias, equilibrio del presupuesto, autonomía judicial, elección directa de senadores, comisiones asesoras técnicas en el Parlamento, autonomía provincial de los territorios, descentralización institucional, revisión impositiva, plan de irrigación, reforma agraria, reformas también en la justicia y en el Tribunal de lo contencioso, estatuto del empleado público, reformas asimismo en las fuerzas armadas, revisión de los problemas municipales, bancarios, monetarios, escolares, universitarios, etc. “El radicalismo debe ser el taller de la nueva Argentina”.

“Un hondo sentimiento de argentinidad —agrega hacia el final de su trabajo— me condujo a las filas del radicalismo,

porque era allí donde más padecía la carne argentina y el ideal de nuestros manes... Pedí la cruz del pueblo para echármela yo también al hombro y para crucificarme por la patria... No era la hora de las canongías, sino la hora de los vejámenes. Pero era también la hora de la esperanza, que siempre nace de un gran dolor, y este libro es el mensaje de mi esperanza cívica, puesta hoy en el radicalismo de mañana".²⁰⁴

Como se ve, en 1931, Ricardo Rojas adelantaba ideas políticas, algunas de las cuales se concretaron años después; otras no han pasado de la teoría. Dos enemigos ve en constante acecho del pueblo argentino: el despotismo y la demagogia. "Sin amor y sin cultura" —advierte con neta visión del futuro— "seguiremos rodando" de uno en otra. Entiende que la cultura incluye, en sus valores teleológicos, el amor, la verdad y la justicia. Todos deben contribuir en la acción común, las Universidades para el desarrollo de las ciencias, los Tribunales para el mantenimiento de la justicia, las Iglesias para aquellos cuyos espíritus necesiten ayuda y norma en sus aspiraciones religiosas. Busca un *sentido de la vida* para el pueblo argentino, un módulo moderno y avanzado para sus instituciones, un recto cartabón para su conducta, una orientación segura para su destino.

Su programa político podrá despertar reservas u objeciones en unos u otros. Creemos que, básicamente, se define en una especie de *radical-socialismo*, fórmula que fue muy fecunda en Francia durante la cuarta república, dirigida por un Arístides Briand y un Eduardo Herriot —con los antecedentes de Gambetta, Ferry, Waldeck-Rousseau—, pues a ella se debe una importante legislación social y un progreso cultural bien determinado. Pero lo más significativo de la posición política de Rojas es su concepto siguiente: "La Revolución argentina tuvo un propósito de emancipación nacional y de emancipación del ser humano, fundada en un *sentido de vida* que está muy lejos de haberse realizado".²⁰⁵ Este ideal revolucionario de Mayo es, sin duda, el que debe cumplirse.

²⁰⁴ Pág. 304.

²⁰⁵ Pág. 204.

La trayectoria ideológica de Ricardo Rojas constituye una enseñanza cívica y política, que agrega a las lecciones estéticas y artísticas. En el proceso político-social de los pueblos hay que estimar y valorar el paso que adelanta cada ciudadano cuando ese hombre expresa un pensamiento en función creadora y una voluntad en ritmo de avance. Asistimos a transformaciones, adelantos y retrocesos, mas no debemos desdeñar una *buena posición de ayer* porque tengamos hoy una que nos parezca mejor. Cada tiempo tiene sus posibilidades y su compás en el estudio y solución de los problemas humanos. Todo va influyendo, y debemos señalar lo que en ese movimiento existe de positivo y de fecundo, de tajante en lo por venir, como una proa descubridora...

LA TIERRA, LA RAZA, LA NACIÓN

Argentino tradicional

Producto del *país de la selva*, nacido en Tucumán casualmente, criado y crecido en Santiago del Estero donde su familia estaba arraigada, Ricardo Rojas es un argentino de tipo tradicional. Si bien no se preocupó de su árbol genealógico —prurito aristocrático—, no dejó de aludir a su remota ascendencia española. Así como Domingo F. Sarmiento se afanó por buscar su parentesco con el navegante Sarmiento de Gamboa, de igual modo Rojas se consideró descendiente de aquel Don Diego de Roxas, que llega desde el Perú a las tierras sureñas y en ellas perece siguiendo su aventura de descubrir su *Elelín*. El capitán Roxas es figura central en el capítulo primero de su libro ya recordado, es también protagonista de su drama inicial y, además, se le nombra con alguna frecuencia en otras obras del escritor. Por otra parte, Ricardo Rojas se preciaba de tener en las venas sangre india, y alguna mezcla habría en sus lejanos antecedentes, como parecía sugerirlo el color de su tez. No en vano le llamaron *Mataquito* en su infancia, apodo contra el que reaccionó, según ya sabemos. Por todo ello, Rojas es hombre del *interior*, con más precisión del noroeste selvático.

El tipo argentino opuesto es Enrique Larreta. Nacido en Buenos Aires, de límpida ascendencia hispana, miembro de la clase social más alta —cuyos orígenes no son, sin embargo,

aristocráticos, sino modestamente inmigratorios—, es un representante de la hidalguía porteña. Es un espíritu abierto a todas las corrientes del mundo, vinculado a las culturas extranjeras, atento a todo cuanto llega a través del océano Atlántico.

Las miradas de estos dos hombres se tienden en rumbos distintos. Ricardo Rojas escruta al país en su extensión total, de *arriba* a *abajo*, porque es un *arribeño* cuando llega a la capital de la República, y carga con su equipaje provinciano del cual ni quiere ni puede deshacerse. Enrique Larreta mira hacia Europa, especialmente hacia España, Francia e Italia, vivirá tanto en Buenos Aires como en las ciudades predilectas del viejo mundo y tiene el país a sus espaldas, aun cuando no se desligue de él. Estos dos hombres ofrecen, no obstante, una inclinación común: su gusto por la rememoración del pasado. Larreta escribe *La gloria de Don Ramiro* y Rojas *El País de la Selva*, libros diferentes, si los hay, pero los dos son tradicionales en su esencia y como pertenecen a una misma época llevan en su prosa las marcas de ese tiempo literario.

Podríamos decir, para completar el cuadro con otras dos figuras, que entre Ricardo Rojas y Enrique Larreta están Leopoldo Lugones y Roberto J. Payró. Son dos provincianos, uno de Córdoba, otro de Buenos Aires, pero ambos equilibran el interior y la Capital Federal, tanto en sus vidas como en sus obras.

Fruto de su amplia contemplación del país es la actitud permanente de Rojas. Él se considera un argentino integral. No representa a una provincia determinada —su nacimiento lo dice y lo confirma su afición a *alzarse* hasta Jujuy, en cuyo Cabildo ve el símbolo de la *argentinidad* que él sueña. Allí está el emblema *indoespañol*; allí el reducto contra el europeísmo exagerado y la invasión cosmopolita. Sintióse destinado a cumplir una *misión*: la de restaurar a la patria en sus esencias espirituales y defenderla de todo aquello que pudiera desvirtuarlas. La Nación debía conservar sus ideales —ideales revolucionarios, ciertamente— y mantener sus normas de desarrollo progresivo. Se erigió, por consecuencia, en el campeón del *alma argentina*.

Trazó, así, las pautas de la cultura nacional. Para ello congregó distintos elementos, los geográficos, étnicos, prehistóricos, históricos, políticos, sociales, económicos, para exami-

narlos detenidamente, analizarlos con rigor minucioso, pero con más sentido poético que método científico, porque siempre tendemos a creer lo que mucho deseamos.

El paso desde Santiago del Estero a la Capital Federal fue para el joven Rojas un choque violento. Estaba impregnado de todas las sustancias propias de su tierra y de su ambiente, sustentado por las fuerzas telúricas como por las expresiones morales, fijos los ojos en el pasado, en las Indias, en la Conquista, en Mayo y Julio, en los Cabildos y el federalismo combatiente. No por eso los apartaba de la constitución nacional, sino que proyectaba sus miradas hacia una gran República, firmemente organizada, fiel a sus tradiciones y su idiosincrasia, su raza y su cultura, y, no obstante, abierta hacia lo por venir.

Peligros de Babel

Buenos Aires era el polo opuesto de su Santiago. Veía en ella el concurso de todas las ambiciones: las del poder y las del dinero. Una urbe conquistada por el mercantilismo y el afán de lucro, en que cualquier empeño intelectual parecía grotesco. El joven Rojas soñaba, acaso, con una ciudad donde las virtudes de la Atenas de Pericles se aliasen a las de la Roma republicana, y hallaba una metrópoli fenicia o beocia. Su cosmopolitismo no era el de París, sino el de una factoría, porque allí no concurrían todas las culturas, las artes y las ciencias, sino todos los apetitos materiales. No era el *Elelín* de la épica, sino el *Elelín* del *arribismo*, sociedad injusta y sin moral, adepta del *becerro de oro*, vanidosa, concupiscente. Las clases superiores, supérstites de un feudalismo criollo, sólo hablaban de Francia y se iban, año tras año, a Francia. Las clases medias procuraban, si podían, medrar con la política y el presupuesto. Las clases inferiores permanecían en la inopia. Los inmigrantes llegaban por oleadas, unos a prosperar en el comercio, otros a labrar la tierra o a cubrir los trabajos más humildes. La intelectualidad conversaba y escribía algunos libros que no leían más que los amigos.

El joven poeta de *La Victoria del Hombre* entendió que Europa era la enemiga de su país y, para luchar contra

el adversario, quiso conocerlo de cerca. Recordaría, acaso, a Sarmiento, que había escrito: "Don Manuel Montt marcha a rehabilitar en esta América española, podrida hasta los huesos, la dignidad de la conciencia tan envilecida y pisoteada por los poderes nuevos destinados a representarla".

Desde luego lo recordó durante su estada en el viejo continente al concebir *La Restauración Nacionalista*. Pensó componer esa obra para defender las mejores tradiciones argentinas, comenzando desde la escuela y especialmente con la enseñanza de la historia. La inmigración indiscriminada era, según él, un peligro de disolución del alma nacional. Sarmiento había escrito, en sus *Viajes*, acerca de los Estados Unidos: "La inmigración europea, quien lo diría, es aquí un factor de barbarie". El gran sanjuanino asistió allí, en 1847, a una reacción nativista, especialmente contra la aportación de gente celta y latina, que no se desvaneció por completo con los años. Ni irlandeses, ni italianos, y menos hoy, portorriqueños son vistos con buenos ojos en la Unión. No hablemos de los chinos de California. Preocupóse Sarmiento viendo a las *colonias* extranjeras en Norteamérica, que no se asimilaban, y Rojas advirtió el mismo fenómeno en la Argentina. "Hacer la América" significaba deshacer la América. Comprobaba una crisis de la nacionalidad. Le trabajaban, sin duda, los mismos conceptos sarmientinos en *Condición del extranjero* y en *Conflictos y armonías de las razas en América* y se preguntaba también: "¿Quiénes somos? ¿Adónde vamos? ¿Somos una raza? ¿Cuáles son nuestros progenitores? ¿Somos una nación?" Y agregaba, sin duda, otras citas: "¿Somos europeos? ¡Tantas caras cobrizas nos desmienten! —¿Somos indígenas?— Sonrisas de desdén de nuestras blancas damas nos dan acaso la única respuesta. —¿Mixtos?— Nadie quiere serlo, y hay millares que ni americanos ni argentinos querrían ser llamados. —¿Somos Nación?— Nación sin amalgama de materiales acumulados, sin ajuste ni cimientos. —¿Argentinos?— Hasta dónde y desde cuándo, bueno es darse cuenta de ello". Ricardo Rojas quiso contestar a todas estas preguntas de Sarmiento y de ese propósito surgieron, en especial, sus tres libros *La Restauración Nacionalista*, *Blasón de Plata* y *La Argentinidad*.

Tratábase de que la Argentina no se desargentinizase.

Porque era evidente, a la sazón, la resistencia que ofrecían algunas colectividades a sumarse al espíritu nacional. Los ingleses, alemanes y franceses permanecían, indudablemente, aparte con sus idiomas, sus escuelas propias, sus hogares impermeables en el ámbito argentino, sus costumbres, sus fiestas, etc. Los italianos, tan numerosos, aprendían con dificultad el castellano y no lo enseñaban a sus hijos. Tanto éstos como los descendientes de aquéllos aprendían mal en los colegios la lengua del país. Los españoles se identificaban más, no pocos enteramente en lo espiritual y en lo material, pero otros permanecían demasiado encerrados en sus centros regionales.

No por eso Rojas aparecía como un xenófobo, tal cual se ha querido presentarle alguna vez con fines malévolos. Él pudo hacer suya, asimismo, la frase de Sarmiento: "No hay pueblo alguno que nos sea antipático", si bien ciertos párrafos sarmientinos han sido utilizados, fragmentariamente, para presentar al autor de *Facundo* como un racista. Eso sí, él no tuvo simpatía por los indios, como Rojas, aun cuando éste diferenciara a los *indios* de las *Indias*. Abogaba por el predominio de la raza caucásica, "elemento que servirá para realzar el carácter moral y político de las razas indígenas prehistóricas, que debilitan entre nosotros la tradición civilizada y libre".

Miguel Cané ya había dicho: "Cada día los argentinos disminuimos" y había denunciado la hibridez del país, el excesivo cosmopolitismo de su población. Las advertencias de Rojas, en su hora, se basaban en una verdad indiscutible. Ernesto Mario Barreda escribió al respecto:

"Venga de donde viniera, *La restauración nacionalista* fue el primer grito de cohesión, de unidad que se oyó en momentos de verdadero caos. Aluviones de inmigrantes y de ideas entraban como Alarico por su casa. Todos con las mejores disposiciones. El gobierno, degenerado en oligarquía, respondía con la violencia o daba manotazos de ahogado. El pueblo argentino ya no era el mismo de Mayo ni de las luchas civiles. Por un lado avanzaba una columna de acción, apoyada en una doctrina materialista, a quien seguían las clases trabajadoras. Por el otro lado respondía la desorientación y la

vieja rutina, ya eliminadas o muertas las grandes figuras de la organización nacional".²⁰⁶

Pero Rojas no quería rechazar a la inmigración, sino seleccionarla, y no deseaba avasallar a la clase trabajadora, sino enaltecerla. El mismo Barreda define la verdadera posición de Rojas: "Su nacionalismo es un internacionalismo a la inversa". Muy exactamente, porque predicaba la unión de todas las nacionalidades dentro de la nacionalidad argentina. La "Oda de las Banderas" confirmó, tantos años después, líricamente esta actitud del escritor.

Por lo demás, las evocaciones incásicas eran sólo un elemento decorativo y en cuanto a la influencia aborigen ya vimos cuán relativa era. Si bien el viaje de Ricardo Rojas a Europa le sirvió para consolidar sus conceptos sobre la *argentinidad*, su visita a España, que prolongó tanto, le demostró que muchos de los elementos que él creía indígenas eran españoles, y que el supuesto término *Asia-América*, era, en realidad, *hispánico-oriental*.

Por eso escribió *Eurindia*. Por eso entendía en serio que la fantasía del *Sol del Inca* en la poesía revolucionaria, como el capricho de una monarquía incaica eran verdades poéticas, pero sofismas históricos en la nación de Moreno y Varela, hijos de españoles; Castelli y Luca, hijos de italianos; y sus colaboradores el irlandés Brown, el francés Brandsen, el alemán Holmberg, que no podían ser presentados sino por "una imaginación exaltada como legítimos herederos del espíritu precolombino".²⁰⁷

Fatalidad histórica

El país estaba ante una fatalidad histórica. Permanecía desierto o se abría a la inmigración. Aun cuando la máxima de Alberdi, "gobernar es poblar" no fuera tomada al pie de la letra, y según el mismo Rojas había realizar ciertas discriminaciones en ella en cuanto a la selección y en cuanto a la distribución, lo cierto es que la afluencia inmigratoria había de producir transformaciones ingentes.

²⁰⁶ *La Nación*, 23-I-1927.

²⁰⁷ *Historia de la Literatura Argentina - Los Coloniales*, pág. 938.

Durante el siglo XIX es visible la *Argentina hispánica*. Su reducida población está formada, en lo que vale, por los descendientes directos de españoles, fueran éstos los conquistadores o quienes les siguieron en los tiempos de la Colonia y el Virreinato. Los ciudadanos son de limpia raza blanca, en general, mucho más cultos de lo que podía suponerse en centros tan alejados de los focos de la civilización, inteligentes, valerosos, corteses, hospitalarios, generosos, francos, leales, con estas y acaso otras virtudes muy características. Son, también, intransigentes, violentos, fanáticos en ciertos puntos, hasta crueles, llegan con facilidad a la disputa, a la rebeldía o insubordinación; al motín, ligeros de palabra para la exaltación de las ideas y de los sentimientos, y ligeros de manos para empuñar las armas; son estos sus defectos más definidos.

Esta *Argentina hispánica* está en permanente lucha. Así como los conquistadores combatían entre ellos por ambición o codicia, los criollos pugnan constantemente entre sí. Desde los primeros años de la Revolución no hay concordia ni paz. Las conspiraciones se suceden, los alzamientos del pueblo, los pronunciamientos militares se producen con frecuencia. La discordia se extiende. Hay disparidad entre los defensores de una monarquía y los de una república, entre los unitarios y los federales, los nacionalistas y los autonomistas, los *crudos* y los *cocidos*, los conservadores y los radicales. La nación se va constituyendo casi como por milagro entre todos estos debates y embates, que llegan hasta la más enconada guerra civil entre Buenos Aires y las provincias, y las provincias entre ellas mismas. Gobiernos y gobernadores caen por las intrigas y las revueltas. Las ejecuciones, los asesinatos, destierros, fugas, persecuciones están a la orden del día. Más de medio siglo transcurre entre tanta alteración violenta, tan diametrales desavenencias y contrastes. Pero el proceso histórico se cumple afortunadamente y la República se organiza y surge con extraordinarias fuerzas espirituales y materiales.

Esta *Argentina hispánica* se va diluyendo entre los últimos años de la centuria pasada y los primeros de la actual. El cambio en la psicología colectiva es muy notable. Los ánimos se templan, los ímpetus decrecen, los arrebatos se atemperan, los gritos y las armas desaparecen. Hay una inclinación al diálogo, al entendimiento, a la concordia y a los

acuerdos. Las antiguas divisiones no son ya tan terminantes, tan irreconciliables. Diríamos que todo esto procede de la influencia itálica desbordante en torno al Centenario de Mayo. Con aquellas excelentes disposiciones morales, se perfilan otros rasgos menos amables. Aparecen el escepticismo, la desconfianza, el cinismo, la duplicidad, la hipocresía, un *maquiavelismo barato*, el egoísmo pequeño, la indiferencia o el desdén. La transformación llegará, en cierto modo, a una descomposición. Como en los caracteres, se advierte en el lenguaje, no ya porque el *lunfardo* —con cierta gracia popular— imponga su presencia en las clases incultas, sino porque las clases cultas se expresan en una lengua bastarda, torciendo y desvirtuando los vocablos.

Ricardo Rojas advertía estos síntomas y por ellos se explican algunas de sus declamaciones, en *Blasón de Plata* por ejemplo, cuando dice, refiriéndose a los inmigrantes: “¡No luchar contra nuestra raza, enemigos!... ¡No os obstinéis contra nuestra vida, extranjeros!” La Argentina que él soñaba se deshacía en el aire... Sin embargo, el escritor comprende el proceso inmigratorio y así manifiesta:

“La inmigración cosmopolita, venida al país después de la organización nacional, ha sido otro factor de variaciones étnicas en la Argentina. Aunque en ellas han predominado las gentes de la Europa meridional y se cuentan por millares los nuevos españoles transplantados a nuestro país durante el último medio siglo, es evidente que la radicación de ingleses, alemanes, eslavos, judíos, enorme en Buenos Aires y el litoral, está contribuyendo a caracterizar nuestra raza. Los latinos europeos son los que más fácilmente se asimilan. Con sólo el paso de una generación, los italianos, por ser más plásticos y afines a nosotros, dan hijos profundamente criollos. Los ingleses, por conocidas razones, son más reacios; pero hemos tenido el caso de Pellegrini, hijo de madre británica y de padre francés, con abuelos italianos y de otras regiones europeas, sin atavismo indio ni español, educado en escuelas extranjeras, llamado el *gringo* por sus amigos, y que fue, sin embargo, un argentino vigoroso, por su temperamento y sus ideales: aprendió ya mozo el castellano, pero llegó a ser un orador que manejaba eficazmente la lengua nacional.

“La influencia de la tierra americana, de las instituciones

democráticas y del idioma nacional, son fundentes de esta variedad étnica en una psicología argentina, que da su tinte a la población y a la cultura del país. De pronto el linaje personal de un escritor suele poner su propio matiz atávico en el conjunto homogéneo: así, en Bunge la mentalidad germánica; en Wilde, el humorismo sajón; en Larreta, el garbo castellano; en Hernández, la malicia gauchesca; en Chiapori, la eufonía latina; en Ángel Estrada, la proporción francesa. Pero todo ello no es sino polifonía de nuevos timbres individuales, que enriquecen nuestra literatura, sin destruir la armonía sinfónica de la psicología social, en la que predominan un tono geográfico y un sentimiento histórico.”²⁰⁸

En la *Historia de la Literatura Argentina*, Rojas ratifica este concepto: “Si la gente española de la colonia produjo después de 1810 prototipos de hombres emancipados para una democracia nueva, la gente cosmopolita de la inmigración ha producido después de 1880 prototipos de hombres emancipados para una nueva cultura”.²⁰⁹ Y nombra a Ambrosetti como ejemplar.

Ahora parece, pues, estar de acuerdo con Alberdi en el sentido de no temer la confusión de razas, esperando que del caos étnico surja la nacionalidad argentina. Insistimos, por tanto, en que, fuera de alguna exclamación exasperada, no existió xenofobia en el autor de *La Restauración Nacionalista*, y que aun aquellos *impromptus* aislados obedecen al estado de cosas imperantes cuando él escribía el libro (1909). Lo recordó en uno de sus discursos en 1928: “Al finalizar el siglo pasado, cuando vine de provincias para realizar mi destino en Buenos Aires, privaba el oportunismo en política, el materialismo en filosofía, el utilitarismo en la educación, y en esa atmósfera de brillante frivolidad individualista o de venal cosmopolitismo colectivo, la patria era como una de esas viejas mulatas de la antigua servidumbre criolla, relegada al traspatio de la nueva familia”.²¹⁰

Fue el título del libro lo que atrajo mayores censuras a Rojas acerca de su nacionalismo. “Lo menos que algunos pen-

²⁰⁸ *Eurindia*, pág. 105.

²⁰⁹ *Los Modernos*, pág. 241.

²¹⁰ Cita de A. Pagés Larraya. Ese ambiente está dado en *La Bolsa*, de Martel; y en *Días de fiebre*, de Villafañe.

saron fue que yo preconizaba la restauración de las costumbres gauchescas, la expulsión de todos los inmigrantes, el adoctrinamiento de la niñez en una patriotería litúrgica y en una absurda xenofobia. Después se ha visto que tal cosa está en oposición a mi pensamiento.”

La enseñanza de la historia con un sentido nacional habíala tomado Ricardo Rojas de las lecciones y acciones de José María Ramos Mejía. En *Los Modernos* recuerda que éste, como presidente del Consejo de Educación, “fundó centenares de escuelas e imprimió vigorosa tendencia nacionalista a nuestra enseñanza”.²¹¹

Hoy la inmigración ha disminuido mucho y ya no hay peligro del exagerado cosmopolitismo que denunció Rojas. Pero, eso sí, el materialismo ha crecido, si cabe, y el afán de enriquecimiento a cualquier costo ha envilecido a la sociedad de nuestros días. Se advierte desde el *negociado* político que proporciona ganancias ilícitas por decenas de millones hasta la diminuta estafa en el vuelto que da al pasajero el chofer del taxi o el boletero del *subterráneo*...; desde la acumulación de empleos públicos sin asistencia al trabajo hasta la multiplicación de robos y hurtos. Sin hablar de la proliferación de grandes asaltos con ametralladoras...

Individualidades y colectividad

Pero tornando a la Argentina, de antaño y la de ogaño, a la *hispánica* y a la que después se conformó, podemos formular algunas observaciones.

Es indudable que la nación incipiente contó con numerosos ciudadanos que superaban, con sus individualidades al núcleo social. La flamante nacionalidad daba a luz hombres superiores al país. El antiguo espíritu de la cultura inspiraba a estos criollos, en realidad europeos trasplantados a una tierra nueva. Los alentaba el amor a la patria naciente y el anhelo de hacerla grande. Habían adoptado los altos ideales de los pensadores de Europa en el siglo XVIII, agregándolos a las tradiciones comunales de España, y con ellos exaltaban la liber-

²¹¹ Pág. 116.

tad, la democracia, la justicia, el derecho. En el curso de aquellos años, los argentinos notables se adelantaron a las posibilidades del país, demasiado extenso, excesivamente abrupto; mas trataron de crear en él un foco de civilización, un campo de cultivo, como floricultores empeñados en formar hermosos jardines en una tierra brava y hosca, donde era muy difícil, aun a costa de sacrificios, obtener flores preciosas, los frutos del espíritu.

Es evidente que los hombres de la Revolución y los de la Organización fueron superiores a las circunstancias en que se desenvolvían y a los elementos de que pudieron disponer. La Revolución de Mayo y la consecución de la independencia fueron casi milagrosas en las condiciones en que se lograron. La organización constitucional fue, asimismo, casi otro milagro en medio de las convulsiones en que se había agitado el país durante cuatro decenios. El pensamiento de unos y otros planeó sobre un Estado rudimentario y un territorio escasamente poblado e inculto.

Este es el origen del surgimiento de Buenos Aires, como fuente y centro de civilización, ciudad donde era relativamente posible realizar las primeras empresas de una nación en su nacimiento, al margen de un territorio inmenso que no podía marchar al mismo ritmo, sino que representaba un lastre, cuando no una fuerza retardataria. Era imposible crear en el resto de aquella tierra focos de cultura capaces de rivalizar, en la esfera del espíritu, con la capital del ex virreinato. Y no sólo fueron superiores al país los hombres de la cosa pública, sino los hombres de letras también; por eso no tuvieron lectores y escribieron sus libros por gusto o sacrificio a una vocación.

Es evidente que toda esta superioridad se producía por la homogeneidad de la raza. Las poderosas individualidades emergían de la pureza sanguínea del pueblo.

La Argentina posterior ofreció un cuadro opuesto. Es cierto, como lo apuntamos, que muchos de los graves defectos que provocaron las contiendas crueles del pasado, habían desaparecido. Pero lo es, asimismo, que el país comenzó a ser superior a sus ciudadanos de las clases directivas. La República prosperó porque poseía riquezas materiales en abundancia y, aun mal administradas, daban para que la nación

fuera desarrollándose al compás de sus exportaciones de carne y cereales. La política había pasado desde la oligarquía al comité. La Historia no enseñaba nada. Las dos guerras mundiales no sirvieron más que para enriquecer pasajeramente al Estado, pero esa riqueza no fue aprovechada para el auténtico progreso de la nación. Las más acusadas individualidades —un Leandro N. Alem, un Juan B. Justo, un Lisandro de la Torre—, que habían marcado rumbos desde el 90, fueron desoídas, y no es casualidad que dos de esos hombres pusieran fin a su vida en medio de la más profunda decepción.

La excesiva mezcla en la corriente inmigratoria no parece haber contribuido a un mejoramiento y una mayor definición de la nacionalidad. Un psicólogo y patólogo alemán, E. Kretschmer, en *Los hombres geniales* entiende que la fusión de razas ha favorecido el nacimiento de los genios, y pone como ejemplos a Bach, Handel, Schumann, Wagner, en Sajonia y Turingia; a Gluck y Reger en Baviera; a Haynd, Mozart, Schubert, Weber, Bruckner, Hugo Wolf en Austria; a Chaikowski en Rusia, y sobre todos a Beethoven con su mezcla de sangres holandesa y alemana. Como la mayoría de las generalizaciones, esta es una teoría con fundamento casi nulo. En primer lugar, la señalada mezcla racial es muy relativa en aquellas regiones geográficas y en aquellos hombres, que, por otra parte, todos son músicos. De *pura raza* —si es que existe verdaderamente una *raza pura*— son Petrarca, Dante y Miguel Ángel en Italia; Cervantes, Quevedo, Lope de Vega y Calderón de la Barca en España; Shakespeare y Milton en Inglaterra; Goethe y Schiller en Alemania. ¿Para qué seguir? Kretschmer, como los teóricos de la caracterología, divaga a capricho. La fusión racial no parece haber favorecido, tampoco, a los Estados Unidos, que hoy no pueden presentar hombres de la categoría intelectual de Poe, Emerson, Whitman, Francis y Henry James, Whitsler, a pesar de los repetidos premios Nobel con que se ha obsequiado desde Estocolmo a la literatura norteamericana actual. En la Argentina no se han repetido los Moreno y Rivadavia, los Sarmiento, Mitre y Avellaneda. No se han escrito obras como *Facundo* y *Martín Fierro*. Bien es verdad que la Europa contemporánea tampoco ha dado genialidades que puedan compararse a las

que produjeron sus *siglos dorados*. Acaso se reduzcan los ejemplos a uno: el de Einstein.

No por eso ha de aceptarse —otra generalización— el concepto —ya apuntado— de Miguel Cané: “Cada día los argentinos disminuimos...” Él, también, quería salvaguardar el espíritu nacional, y es indudable que Rojas tomó de sus palabras algunas de sus inclinaciones preferidas. Pero, cuando pasada la década del segundo despotismo, creyó en un reflujo pleno del pueblo argentino, lo cierto es que se desilusionó porque no lo vio surgir por ninguna parte. En sus postreras conversaciones —según lo señalamos— puntualizaba la falta de seriedad que hallaba en los diversos ámbitos del país, la falta de voluntad para la tarea constructiva, la carencia de normas, de concentración y de contracción, la confusión de méritos y jerarquías, las suplantaciones, los compadrazgos, las intrigas de todo orden. En el ambiente político no se advertía una orientación capaz de llevar al país a una recuperación verdaderamente democrática; el social estaba paralizado; el económico en desequilibrio que iría creciendo desorbitadamente en poco tiempo. En el mundo literario veía escaso aliento para escribir obras importantes, premura para dar cualquier cosa a la imprenta; temas trascendentales en la historia, la sociología, la filosofía se despachaban en volúmenes de cien páginas, a veces menos. “¿Ha visto usted qué libritos hacen nuestros compatriotas?...”

Hay que pensar, asimismo, en Agustín Álvarez, al que tenemos por uno de sus maestros en actitud y en ideas. Ricardo Rojas es, como el autor de *La creación del mundo moral*, un defensor de las buenas tradiciones y un negador de las malas. Es un rebelde y un soñador. Con los ejemplos de Sarmiento y de Alberdi, se enfrentan ambos contra los defectos y los errores del pueblo argentino, a veces desconfían de sus posibilidades de progreso y perfección, pero reaccionan, otras, y enfocan el futuro con entusiasmo y con fe. Los dos poseen y enseñan una amplia libertad espiritual y un profundo sentido de justicia. Aunque los abruma la herencia nociva, las adversas adquisiciones, el confusionismo, el *arribismo*, el caótico estado de cosas —Álvarez buscó la imagen del *open-door* en la obra citada— luchan por el porvenir, confiados en la potencia del trabajo, en los descubrimientos de la ciencia. Ambos figuran

entre los austeros constructores de la nacionalidad espiritual. Pero Rojas estaba ya herido de muerte cuando, al caer la dictadura, esperó con devoción un resurgimiento argentino. Y como no lo vio en tanto sus fuerzas físicas decaían, entró en un pesimismo doloroso. Era, sin duda, un pesimismo en cuanto a lo inmediato, porque entendemos que sus ideales, sus ensueños, sus esperanzas relativas al futuro de la nación argentina no se habían borrado aunque la amenaza de las últimas tinieblas debilitaran su cuerpo y nublasen su alma.

LA POLIGRAFÍA

Escritor profesional

Ricardo Rojas es uno de los primeros escritores profesionales de los comienzos de este siglo.

Puede asegurarse que hasta la aparición de aquel núcleo, cuyo decano por edad pudiera ser Roberto J. Payró, los hombres de letras argentinos se habían distinguido como *dilettanti* de la literatura. Mientras duraron las luchas revolucionarias y civiles, los escritores fueron militantes, hoy diríamos *comprometidos*: los autores de los himnos, las apologías o las diatribas políticas, lo mismo los poetas líricos que los dramáticos; los románticos no lo fueron menos, los Varela, Echeverría, Mármol y los demás. Después, en el período de la organización nacional hasta pasado el 900, todos fueron aficionados componedores de libros circunstanciales, reflejos de memorias, costumbres, coloquios, casi todos autobiográficos. La generación del 80 —ya se dijo— estuvo compuesta ante todo por *causeurs*. . . En la segunda mitad del siglo lo ejemplificaron Mansilla como Wilde, Cambaceres como Cané, López y otros. El mismo José Hernández —tomemos el nombre máximo— no es un escritor profesional en el sentido genuino del vocablo; es, también, un político, un combatiente, un periodista de polémica. Rafael Obligado y Martín Coronado son quienes se van perfilando ya como el literato o el dramaturgo auténtico. Un paso, asimismo, lo da Calixto Oyuela, como

crítico. Diríamos que aun Ángel Estrada y Enrique Larreta son *literatos*, pero no *escritores profesionales*. Lo van a ser Payró, Lugones, Rojas, Gálvez, Ugarte, Ghiraldo, etc. Laferrère es *dilettante* en el teatro; en cambio, Florencio Sánchez es profesional. No quiere eso decir que el *profesionalismo* dé siempre una ventaja sobre la *afición*. Son sólo distinciones de *actitud* más que de *aptitud*. Están, asimismo, los escritores que fueron eminentemente periodistas hasta el final de sus años, como Emilio Becher, Mariano y Joaquín de Vedia, Alberto Gerchunoff. Y los escritores catedráticos, por así decirlo, como Joaquín V. González y Juan Agustín García; los escritores de inclinación científica, tal José Ingenieros y Adán Quiroga.

De muchos de ellos aprendió Rojas su propio magisterio. Desde luego, en primer lugar está Juan María Gutiérrez, el primer crítico argentino y el que ya configuró al hombre de letras consagrado a su profesión, aun cuando también, como a tantos, le atrajera un tiempo la política. Pero si bien Ricardo Rojas debe mucho a Juan María Gutiérrez, su poligrafía es más completa, pues en ella se incluye a la dramaturgia, ausente en la obra del ensayista anterior. Con la guía de Gutiérrez, Rojas desarrolla su *Historia de la Literatura Argentina*, y en toda su labor se advierten rasgos diversos, los de Moreno y Belgrano, los de Echeverría y Mármol, los de Sarmiento, Alberdi y Mitre, los de Agustín Álvarez, Joaquín V. González, Juan Agustín García, todos ya nombrados. Sus maestros extranjeros son, preferentemente, Hippolyte Taine y Gastón Paris, Francesco De Sanctis y Benedetto Croce, Marcelino Menéndez y Pelayo y Ramón Menéndez Pidal.

La creación literaria de Rojas se distingue por su copiosidad y muy especialmente por su homogeneidad, apoyada en una amplísima cultura. En varias disciplinas está presente de modo manifiesto, no ya su espíritu como es natural, sino su concepción general de la vida y del hombre, de la humanidad y de nuestro pueblo. Difícilmente encontraremos otra obra tan nutrida que permita definiciones tan claras y exactas. Hay en ella una firme unidad de pensamiento y caracterización de estilo. Revela una dedicación total a la investigación, al estudio, al análisis, a la expresión. Excepcionales son su voluntad de trabajo, su constancia, su paciencia, su sentido de la continuidad, su concentración, su coherencia. Raros su fidelidad a los

valores dianoéticos —reflejados además en su conducta—, su lealtad a las propias ideas, de cuyos principios no se aparta jamás.

Su ejemplo resalta ante tantos contrarios de improvisación, indolencia, desorden, repentismo, frecuentes contradicciones en los conceptos y los actos, fingimientos o simulaciones, vanidad desorbitada, presunción y pedantería, hipocresías y deslealtad. Pequeñez y dispersión en la labor, inanidad, cobardía o falsedades en la conducta, que suelen llamar *inconducta* los destrozadores del idioma.

Aunque sea discutible en diversos puntos, la obra de Ricardo Rojas posee valores espirituales e intelectuales que la sitúan en la primera fila de las creaciones argentinas en el ámbito de las letras. Es labor que, además, de la amplitud de sus ideas, ofrece una consistencia ética admirable. Presenta permanentes ejemplos mentales, morales y cívicos. Está basada en una posición filosófica, que señalaremos más adelante; en un desinteresado amor a la patria; en una concepción alta y honrosa de la nacionalidad; una generosa inclinación hacia el pueblo en sus juventudes y sus sectores más humildes; en un enfrentamiento con la lucha y el sacrificio; en una fe —últimamente, con razón, herida— en los destinos de la *argentinidad*; en su confianza en los fundamentos de la libertad humana, de la justicia para todos, de una democracia auténtica, sustentada de contenidos sociales; en una aspiración, en fin, a la concordia de los hombres, a la fraternidad universal.

ESENCIAS Y FUNDAMENTOS

La posición filosófica

Intentamos en este último capítulo señalar el contenido sustancial de aquel inmenso trabajo de toda una existencia consagrada a las especulaciones intelectuales.

Esa creación se distingue por una armonía visible, tanto en su concepción como en sus formas expositivas. Las ideas fundamentales de Rojas adquieren diversas manifestaciones, sin desvirtuarse nunca y correspondiéndose, siempre, aun cuando estén expresadas en las más distintas disciplinas: en la filosófica y en la literaria, en la lírica y en la dramática, en la política y en la sociológica.

Una gran espiritualidad —lo señalamos continuamente— sella a toda esta obra cuantiosa y poliforme. Ricardo Rojas fue un idealista diríamos a la manera platónica en que las ideas se truecan en realidad o, para afirmarlo mejor, en una genuina y única realidad. El suyo fue un idealismo cuajado en humanidad viva y auténtica, definidor de un estilo de vida, de un modo de cultura, de una norma severa para el pensamiento y para la conducta, en proceso evolutivo, pero inalterable en sus raíces.

La base platónica del pensamiento de Rojas es evidente. Como el fundador de la Academia, en su esfera y a su nivel, dentro de la misión que él se había propuesto y le correspondía, fue un buscador de la verdad como ámbito de la existencia y un orientador del hombre en procura de su salvación como ser

humano. Va a las esencias en contra de las apariencias y, a veces, parecería llegar hasta la negación sensible, porque —no hay para qué negarlo— pierde contacto con la circunstancia que lo rodea. El anhelo de saber, de conocer, tiene en Rojas un origen místico. Hay en su fondo una religiosidad profunda, que surgiendo del prístino sentido de la divinidad en el hombre, viene a configurarse en ese cristianismo puro y directo manifestado por las palabras del *Huésped* en *El Cristo Invisible* y en las del *Peregrino* de *La Salamanca*. Ricardo Rojas se mueve en el mundo de la fe y también de la inteligencia, totalmente apartado, en ocasiones, del mundo visible y sensible. La *idea* está sobre todas las cosas. Hay una aspiración de eternidad. Hay un dominio absoluto del espíritu. En este planeo del espíritu, en la afirmación moral, en la búsqueda de las esencias, llega a conducirse por hipótesis más que por la experimentación.

El platonismo de Rojas se advierte, asimismo, por una actitud reminiscente de la existencia anterior, no individual por supuesto. Sentíase depositario de un ser ancestral, donde la India precolombina y la España conquistadora se unían en una singular alianza. Pero esto, sustancialmente, no en las formas, porque él estará contra el Imperio incaico y contra el Imperio español, y a favor de las surgentes populares. Si pudiérase encarar esa aleación habría que elegir a Ollantay, el *runa* rebelde contra la tiranía de Yupanqui, y Padilla, el *comunero* levantado contra el despotismo de Carlos V. No entendemos que Rojas creyera en una reencarnación, al estilo oriental, mas cuando escribe sobre Ambrosetti, en la *Historia*, dice: “Amó a los indios con amor profundo, como si fuera (y acaso lo era) un reencarnado de las razas fenecidas”.²¹²

El sentido de lo *Absoluto*, de lo *Ideal*, del *Amor* está presente en lo más significativo de la obra de Ricardo Rojas. Así como el sentido del *Bien* y el de la *Belleza*. Estaba como inmerso en el alma del mundo, contemplativo de la armonía universal, aunque sin apartarse nunca de su propio centro. Quería absorber en su *ser* al *no-ser*. Pero no se queda en la eternidad de lo inmóvil. Hay en Rojas un impulso de avance, de superación humana, que aparece ya desde los poemas de

²¹² *Los Modernos*, pág. 250.

La Victoria del Hombre. Este tradicionalista cree en el cambio, en el devenir, en el progreso de la vida en medio de la naturaleza. Cree en la voluntad como en el instrumento de la superación. Ha recogido enseñanzas del *Timeo* y del *Parménides*, y también de *El Banquete* y de *La República*. Piensa en una escala de valores, en un orden de jerarquías, siempre en la esfera de lo espiritual, para pasar de la imperfección a la perfección.

Rojas exalta a las individualidades poderosas, a los *constructores*. A ese ímpetu corresponden los poemas en que evoca a Renán, Darwin, Hugo, Marx, Dostoievsky, Tolstoy, Kropotkin, Ibsen, Wagner, Zola, Sarmiento Castelar —en una línea algo confusa, ciertamente—, mas en nítida representación de lo que él desea expresar: la voluntad del hombre en procura de un destino superior y en pugna contra los poderes que le retienen su marcha. Hay, aquí, si bien en forma vaga, una reminiscencia del voluntarismo de Schopenhauer y del superhombre de Nietzsche, mas sin las sombras del pesimismo de ambos pensadores, sino con una juvenil confianza en el futuro de la Humanidad.

Rojas confía en la intuición para la transferencia entre el mundo de la representación y el mundo de la voluntad, sin por eso entregarse a un irracionalismo. Posee un impulso vital, pero no prescinde de la conciencia. La Voluntad aparece en él con más aspectos positivos que negativos en cuanto al conjunto de su obra. Desde luego, hay una superación de todo egoísmo y una tendencia francamente sentimental a la solidaridad humana, a la unidad de todos los seres. Por aquí corre la vena mística búdico-cristiana visible en el temperamento de nuestro escritor, mas también libre de todo prurito a la renunciación, al aniquilamiento.

De Nietzsche toma Rojas las oposiciones entre lo apolíneo y lo dionisiaco, que se presentan especialmente en las doctrinas de *Eurindia*. El *dramatismo* que se dibuja con frecuencia en toda aquella poligrafía deriva de las teorías nietzscheanas. Rojas no aceptará, sin embargo, ninguna actitud amoral. Por lo contrario, de su obra entera surge siempre una enseñanza ética en uno u otro grado. La *Vida* no tiene para él una manifestación cruelmente combativa, sino el forcejeo progresivo, El superhombre que pudo soñar no ofrecía la silueta del domi-

nador situado *más allá del Bien y del Mal*, sino del representante de la sabiduría y de la comprensión del mundo y de los hombres. Los *elegidos* deberán serlo por la inteligencia y la masa o el rebaño no deberá ser motivo de desprecio, sino de redención. De Nietzsche —tan influyente en los años de juventud del autor argentino— proviene, también, esa preferencia por el tono profético muy característico en Rojas; este acento tiene, además, muy audibles ecos bíblicos. En fin, no admitirá ningún afán destructor. Antes bien, él desea construir sobre las bases tradicionales y se precia de conservarlas sin adherirse a la idea del retorno. En todo esto apártase totalmente del filósofo alemán.

Ricardo Rojas es un idealista —concepto reiterado— en toda su creación. Idealista de las *ideas* y, asimismo, idealista de los *ideales*, según su pensamiento se proyecte hacia uno u otro orden de cosas. Para él es primordial su pensamiento —de inclinación muy subjetiva—, y parte de ese pensamiento para formarse una visión de todos los problemas que trata, sean filosóficos o sociológicos, étnicos, históricos, políticos, etc. Ahí la línea platónica podría extenderse hacia Descartes, Kant y Hegel. Pero Ricardo Rojas no abordó nunca directamente las cuestiones de la filosofía pura. No puede, así, determinarse con nitidez una afiliación a sistemas o escuelas. Sus ideas se aproximan a éstas o aquéllos con flexibilidad y vaguedad. Su idealismo casi absoluto se advierte en que tiende a configurarse las cosas de acuerdo con su modo de concebir el mundo y la vida, como una proyección del propio ser o bien como una absorción en su propio ser de la vida y del mundo.

Dentro de esta manera suya, es muy natural que Rojas se expresara casi constantemente por medio de símbolos. Esto le fue reprochado con frecuencia en un tiempo en que la crítica literaria permanecía presa de los principios y las pautas realistas. Los enfoques de aquellos comentaristas surgidos del positivismo —y con una alta dosis de escepticismo demasiado *terre à terre*— no quisieron o no pudieron admitir la afición mitológica del autor de *Eurindia*... Hoy esa postura crítica ha caducado, ciertamente. Los positivistas, los realistas, los escépticos son gente del pasado. Otra filosofía, otra estética, otros modos de comprender la existencia en todos sus órdenes han reemplazado a aquellas concepciones.

Henri Bergson contribuyó decisivamente a estos cambios con su teoría de la intuición. La inteligencia tiene una capacidad de la medida y resulta insuficiente para penetrar toda la realidad; necesítase de la intuición para adentrarse hasta el mismo fondo de esa realidad. Sin embargo, ese intuicionismo bergsoniano procede metódicamente y no aparte a la ciencia con sus investigaciones. Volvía a la metafísica, desdeñada por los pensadores de la generación anterior, aun cuando esa metafísica de Bergson no se encerrara con ciertas sujeciones, para abrirse a la idea básica del filósofo francés: la evolución creadora. “Instinto e inteligencia —dice el autor de *L'énergie spirituelle*— implican dos formas de conocimientos radicalmente diferentes”, y se aplica a determinar hasta qué punto el “instinto es consciente”. No proseguiremos... Sin duda, Ricardo Rojas, aunque leyese las obras de Bergson y recogiera de ellas algunos elementos sustanciales, no se apoyó de modo fijo en esas ideas. Su intuicionismo es propio, surgido de su natural manera de contemplar el universo, y a él responden sus definiciones históricas y sociológicas.

Simbolismo y mitología

Símbolos, emblemas, alegorías, surgen de esta posición. En principio, Rojas recordaría la mitología de Platón en sus *Diálogos* especialmente, en *Timeo*, *Fedro*, *Critias*, y también la de Aristóteles en su *Política*, por ejemplo. No olvidemos que la humanidad, desde que la mente y la conciencia permitieron al hombre expresarse, lo hizo por medio de la simbología. Y la interpretación de los símbolos ha permitido conocer la vida en la prehistoria. En los últimos años se ha estudiado científicamente cuanto a los símbolos se refiere. Investigadores como Julius Schwabe, Reinhard Schubart, Franz Vonessen, Marius Schneider analizaron el lenguaje de los símbolos desde las manifestaciones más primitivas hasta la sociedad actual. La simbología animal; el motivo del gemelo, que aparece en la cosmología como en la arquitectura; la relación solar-cordial, etc., etc. —nos extenderíamos demasiado por esta vía—, han sido explicados en libros como *El origen del Arte*, de Siegfried Giedion, y en exposiciones ante congresos científicos. La proclividad de Ricardo Rojas a exponer sus conceptos por

medio de símbolos estaba, pues, dentro de una línea que se ha desarrollado ampliamente en nuestro tiempo, desde que Hegel escribió “el simbolismo es el comienzo del arte”, al tratar de la Belleza.

Las conexiones de la filosofía de la historia con la historia de las religiones han hecho resaltar la importancia de los mitos. La mitología de Rojas, relevante en toda su creación intelectual, no estaba, pues, desencaminada, aun cuando no se la aceptase en su conjunto. Él veía aparecer las leyes universales y las potencias humanas en un desenvolvimiento armónico, y se le dibujaban como representaciones significativas. Su imaginación poética trabajaba con ardor y en alto vuelo. A su ímpetu se desplegaba la teoría mítica en los diversos estadios históricos, en una concatenación de las generaciones y los sucesos encauzados por un fatalismo, donde se advierte también su actividad espiritualista. Metafísica, teología, determinismo dirigen sus concepciones históricas, raciales, sociales, políticas, psicológicas. Tal vez por esa ruta se remonta excesivamente, acaso se distrae en algunas fantasías que urde su fervorosa imaginación, pero no por eso han de rechazarse de manera terminante sus ideas acerca de las raíces de nuestro pueblo, la construcción de la nacionalidad, la estructura del país.

Estamos rodeados de mitos. Nos producimos por medio de mitos. Bastará leer a Mircea Eliade —apartando lo que se considere como exagerado en *Mitos, sueños y misterios*—, para ver que hasta en *El Capital* de Karl Marx aparece la mitología. “Es evidente —dice— que el autor del *Manifiesto comunista* retoma y prolonga uno de los grandes mitos escatológicos del mundo asiático-mediterráneo, a saber: el papel redentor del Justo (el *elegido*, el *ungido*, el *mensajero* de nuestros días, el proletariado), cuyos sufrimientos han sido llamados a reformar el estatuto ontológico del mundo”. Y agrega que la sociedad sin clases marxista renueva el mito de la Edad de Oro. Y es que “la mitología está en la actividad inconsciente de todos”. Desde el nacimiento hasta la muerte, el hombre se expresa por medio de símbolos y reedita una serie permanente de mitos. Desde el bautizo hasta el sepelio, pasando por las nupcias, todo es un lenguaje alegórico: las expresiones espirituales, las religiones, los actos patrióticos, las manifestaciones civiles, los desfiles militares, las sociedades secretas y las pú-

blicas. Cuando los grandes genios dramáticos —Shakespeare, Cervantes, Lope, Calderón— vieron el mundo como un teatro y al hombre como un actor expresaron sin ninguna doctrina filosófica, esta importancia categórica y sustancial del mito en la existencia humana.

Ricardo Rojas estuvo influido por Edouard Schuré —ya lo hemos apuntado al referirnos a su dramaturgia—. Y Schuré es uno de los simbolistas más notorios, cuyo pensamiento básico es el de aproximar la ciencia y la religión, en cuyo dualismo vio un peligro grave para el desarrollo de la civilización occidental. “Esta reconciliación —escribió en *Los grandes iniciados*— no podrá lograrse sino mediante una nueva contemplación sintética del mundo visible y del mundo invisible por medio de la intuición intelectual y de la videncia psíquica. Solamente la certidumbre del Alma Inmortal puede llegar a ser una base sólida para la vida terrestre; y solamente la alianza de las grandes religiones por un retorno a su fuente de inspiración común, puede asegurar la fraternidad de los pueblos y el porvenir de la Humanidad”. Es indudable que Rojas se acerca a una posición semejante. Volvemos a citar su *Cristo Invisible* para marcar esta actitud ampliamente y profundamente espiritualista en que concluyen todos los sentimientos religiosos —que la prédica del Papado ahora favorece, como ya señalamos—; es evidente que él busca, también, una aproximación entre su misticismo esencial y su afán investigador; lo es que resume muchas veces, en una síntesis estrecha, las potencias invisibles que proceden del ancestro y de lo telúrico, y las fuerzas visibles que encuentra en la realidad circundante. Ricardo Rojas esboza los contornos y los poderes de un Ser universal, lejos de un dios antropomorfo; por otro lado, sus primeras desconfianzas en la confusión racial desembocan, según hemos visto, en un anhelo de hermandad humana.

A veces se le reprochó que, en sus teorías sobre la *argentinidad*, el poeta dictase sus fantasías al historiador, al etnólogo, al psicólogo. Él recordaba, sin duda, las palabras de Claude Bernard: “Je suis persuadé qu’un jour viendra où le physiologiste, le poète et le philosophe parleront la même langue et s’entenderont tous”. Rojas habla, en ocasiones, en una lengua que pertenece a todos ellos. “Veo, sin embargo, claros indicios de que los dioses de América rondan otra vez muy cerca de

nosotros, sugiriendo nuevas formas estéticas y morales, como si quisieran abandonar su destierro metafísico para reentrar en el necesario tormento de la historia. Uno de esos dioses americanos es aquel espíritu o fuerza que llamamos la *Argentinidad*".²¹³

Con esta visión, Rojas compone el libro así titulado y antes la *Restauración Nacionalista* y *Blasón de Plata* exponiendo una etnogonía, una política, una didáctica. No olvidemos que un racionalista como Sarmiento celebraba —si bien en su juventud y en la escuela de San Juan— "la fiesta solar" el 25 de Mayo y procuraba "revivir en la raza quichua que forma la masa íntima de las poblaciones, el culto del Sol de los Incas". Rojas persistía en ese concepto, aun en *El Albatros*:

*Sobre esta isla que la infamia enloda,
Yo enciendo el nuevo fuego de la raza,
Para las gentes de la Patria toda—*

*Yo, el último indio. En mí el ayer se enlaza
Al futuro de América. Y el rito
De la mágica luz, un signo traza—*

*Lumbre en los hielos — ante lo infinito...
La voz del verso lo inefable cante:
¡Seas, Tierra del Fuego, altar del mito!*

Claro que el poeta se exalta en su lenguaje mitológico. Y, así, en *Eurindia* dice que "la Argentinidad es un espíritu angélico que se nos manifiesta en la tierra, en el hombre, en la tradición y en la cultura, enviando a nuestra conciencia reflejos de su propia luz espiritual".²¹⁴ "Argentinidad soñada y ecuménica"... Él mismo califica de "sueños" —palabra con que termina aquel libro— algunas de sus disquisiciones sobre la materia.

Nuevo fenómeno étnico

Pero detengámonos en el cambio que se ha producido en la fluctuante población del país. Observemos que la inmigración europea casi se ha estancado y que se ha producido una

²¹³ *Eurindia*, págs. 121, 122.

²¹⁴ Pág. 122.

gran afluencia de los habitantes de tierra adentro hacia las ciudades y especialmente hacia Buenos Aires, que da una tónica general.

A simple vista se percibe este nuevo rumbo étnico. No entramos aquí a discriminar las consecuencias del cambio. Sería prematuro, por cuanto se trata de un fenómeno que data sólo de pocos años a esta parte. Su influjo sobre las generaciones futuras es, pues, una incógnita que no puede ser despejada por ahora. Pero el hecho es ya notorio. La aportación de sangre mestiza a las poblaciones urbanas es evidente, y aun cuando en la actualidad, quede circunscripta a sectores de la periferia va a insertarse con ritmo más o menos lento o vivaz en el conjunto de nuestro pueblo.

Aunque prescindamos, naturalmente, de imaginaciones fervorosas, el mito se nos aparece, en cierto modo. Lo ancestral, lo telúrico, las raíces raciales se nos dibujan con algunos rasgos ya sugestivos. Los símbolos manejados por Rojas con su estro volador se revierten sin que nos hayamos dado cuenta de ello en esta época incierta y confusa. No hablemos de los *dioses americanos*; estemos atentos, sin embargo, a las transformaciones que puedan sucederse en lo por venir respecto a la composición étnica de la Argentina.

Hasta el presente el país está muy dividido en lo que se refiere al *color* de sus habitantes. Las principales capitales son *blancas* en un tanto por ciento no precisado, pero muy subido. El campo, especialmente, en el norte y en el sur es *bronceado*, en la misma o mayor proporción. Aquel movimiento migratorio tiende a producir una mezcla de la sangre mestiza con la europea, y acaso ello produzca un *criollismo* más acentuado. ¿Para bien? ¿Para mal? No estamos inclinados a creer en la bondad de la confusión de razas, mas tampoco de ninguna manera, en la bondad del racismo. Dejemos en suspenso la grave cuestión...

Inteligencia y acción

Toda la obra de Ricardo Rojas —resumámosla en este final— es edificadora y edificante. Lo primero, porque es una construcción de la nacionalidad; lo segundo, porque es una

enseñanza de ética superior. No concibió nunca un trabajo intelectual que se despreocupase de los problemas fundamentales del ser humano. "La inteligencia sin devoción, sin pasión, sin acción —dijo— es un fantasma vano. Por el mismo cauce de mis libros anduvo mi vida: unos y otra se explican entre sí". Sus jornadas y sus labores responden, efectivamente, a una tónica en que se alían conducta y tarea, como creemos haberlo demostrado con claridad.

Su primera poesía lírica es ya una poesía de combate espiritual. Es una exaltación a las más puras y nobles potencias humanas, y una expresión de confianza en que el hombre es capaz de perfección. Anotamos que esta actitud era original en una época en que el *modernismo* se embriagaba con los juegos de la fantasía frívola aunque trajese la renovación de la lengua poética. *La Victoria del Hombre* diseñó, por consiguiente, esta posición de Rojas encarado a lo por venir, por más que en sus acentos se hallaran reminiscencias románticas. El Romanticismo fue un elevado anhelo de superación espiritual, expansión de la personalidad y redención de los pueblos. Las formas pueden cambiar, pero el ideal subsiste en la literatura *comprometida* con los altos valores permanentes.

Otro libro de juventud, *Cosmópolis*, reúne páginas nutridas por la preocupación de la patria en su sentido más noble. Como en el verso, en la prosa —con mayor contundencia—, el escritor afirma su idealismo. Siéntese hondamente argentino, hondamente americano en medio de un ámbito donde fluctúan los factores de disolución ya anotados. Allí se define como luchador y observador a un mismo tiempo, como poeta y razonador, capaz de ensueños pero también sumergido en las reflexiones; voluntarioso para defender sus principios, mas tolerante para comprender los ajenos. En ese volumen examina, primera vez, tanto las ideas de Sarmiento como las de Alberdi, recogiendo de ellas lo que parece positivo y rechazando lo que entiende como negativo en lo político y en lo social. Ya desconfía ahí de las oposiciones tajantes, como "civilización o barbarie", y de las fórmulas simples, como "gobernar es poblar", y sobre ellas, esclareciéndolas o modificándolas, hace sus propias manifestaciones. Alguna de éstas le conducirán a otras oposiciones no menos rígidas, como "indianismo o exotismo" —que ya analizamos—, y a ciertas dudosas profecías basadas

en la imaginación con desdén de la experiencia. Lo que sobresale netamente de todo ello es su afán de que la Argentina se constituya con entera fidelidad a sus genuinas características históricas.

Así irá desarrollando sus teorías en *La Restauración Nacionalista*, en *Blasón de Plata* y en *La Argentinidad*, como ya fuimos viendo en resumidas síntesis.

Ricardo Rojas evoca la “fuerza armoniosa” que hizo posible el movimiento de 1810 y 1816. Pero entendía que la Revolución de Mayo y de Julio no había sido completada —según lo señalamos anteriormente—; entendía que había que “realizar íntegramente la democracia, numen inspirador de la Libertad y de la Independencia”. Si no, todo quedaría trunco. En el mapa de América, el escritor trazaba una línea vertical, de norte a sur, para unir Caracas y Buenos Aires, ciudades promotoras de la emancipación, con Bolívar y San Martín a sus frentes; y otra línea horizontal, de oeste a este, para unir a Lima, capital de la resistencia realista, con Río de Janeiro, centro de las intrigas imperiales. Esos trazos encerraban el escenario de la revolución y de la independencia, la guerra, la economía, la política, la diplomacia, la ética de la Argentina como nación libre y soberana, con propias características. Hay, además, otra línea dibujada por el autor: que va desde Jujuy hasta Buenos Aires. En la primera de estas ciudades está el cogollo, diríamos, de la democracia y de la argentinidad y en su Cabildo la representación de la nacionalidad y la República. En la segunda, está el foco de la influencia europea, el futuro cosmopolitismo, las ideas disolventes. Gorriti aparece allí enfrentando a Rivadavia, así como Moreno y Monteagudo están contra Saavedra y Funes. Pero lo que teme Rivadavia, insistamos, es que la violencia y la incultura apaguen el faro de civilización que es Buenos Aires. Buenos Aires —dice Mitre— “era la única base posible”; agrega cuando se refiere a las desatadas convulsiones del interior del país contra la capital: “No era una idea la que impulsaba a los pueblos a lanzarse en este camino: era un instinto ciego de las masas y una ambición bastarda de los directores, lo que producía este desordenado movimiento”.

Mas, en fin, lo que Ricardo Rojas ensalza en *La Argentinidad* es la *salvación del hombre*. Y esto debemos tenerlo

presente de manera categórica. En la integración total del pueblo argentino se incluían indios, negros, españoles, europeos. "De todos ellos se formó su progenie; y no se rindió ni a tronos ni a tiranos, a ejércitos ni a privilegios; en contra de ellos levantó su ideal, que era el del hombre redimido."²¹⁵

Esta redención será obra de la educación, de la instrucción, de la cultura. Toda la labor de Ricardo Rojas está encaminada por esos medios hacia aquel fin. Vía lenta, sin duda, segura en lo fundamental, engañosa a veces, pues se registran en ella tantas desviaciones. La Historia enseña como, en ciertos períodos, los pueblos más instruidos y más cultos caen en tremendos errores, déjanse arrastrar por las mayores violencias, se hipnotizan por el fanatismo, llegan a crueldades inimaginables. La Alemania de Hitler es un ejemplo descorazonador en lo que respecta a los beneficios de la cultura. Por eso, la acción educadora necesita de otros factores políticos y sociales para que se desarrolle en procura del bien y de la verdad.

Nuevas enseñanzas

Rojas agregó a sus enseñanzas históricas y sociológicas, las lecciones calológicas. Su *Eurindia*, el *Silabario de la Decoración Americana*, sobre todo la *Historia de la Literatura Argentina* estuvieron encaminadas a informar a nuestro pueblo sobre cuáles deben ser sus ideales estéticos. Un arte, cualesquiera que sean sus disciplinas, es la representación de un espíritu nacional. Y la conservación y el desenvolvimiento del espíritu nacional produce las expresiones de un arte. Rojas aspiraba a la fundación y el desarrollo de un arte argentino, sin encerrarlo en los límites geográficos y etnográficos, abierto a la cultura universal aunque fiel a sus fuentes y a sus elementos naturales.

A las orientaciones anteriores añadió las políticas y sociales cuando vio a la patria en una grave crisis. Su afiliación a un partido popular, su destierro, son los ejemplos de su conducta ya señalados. *El Radicalismo de mañana* es una obra de reconstrucción del Estado sobre bases de libertad y de justicia. Significan esos capítulos una guía de reorganización y de avance, digna de tenerse en cuenta en tantos de sus puntos

esenciales y prácticos. Dentro de su época y de las condiciones en que se encontraba el país entonces, las ideas allí expuestas representan una contribución sustanciosa al progreso de la nación y a la sustentación del pueblo sobre bases saludables. Son pasos medidos. Rojas no se dejó, a la sazón, arrastrar por su impulso idealista más elevado, menos por la fogosidad de su imaginación y por el ímpetu de su temperamento. Todo es allí factible y viable. Algunos hubieran preferido la utopía. Otros hubieran deseado que la doctrina fuera más tajante o cáustica. Él se adecuó a un *tempo* de marcha, para algunos tal vez demasiado rápido, para otros acaso demasiado lento. Era un ensayo, una teoría posible, lejos de las juveniles ansias, mas también distante de los rutinarios propósitos. Los movimientos proletarios de comienzos del siglo habíanse diluido, sin hallar el cauce doctrinario en que pudieran haberse hecho fecundos. Había que reiniciar los predicados y si hubiérase procedido con energía y con normas firmes, otro habría sido el resultado en cuanto a las inclinaciones populares. Las banderas de la justicia social, la independencia económica, la soberanía política quedaron abandonadas, a merced de ser empuñadas por el primer demagogo que apareciese. Son culpas irreparables de los partidos que no pudieron o no quisieron comprender las exigencias impuestas a los gobiernos por el devenir histórico.

En la Argentina, como en otros países latinoamericanos, la nación estaba y está abrumada por el Estado, pero muy lejos, ciertamente, de toda doctrina política, de toda filosofía hegeliana. . . Estos países quedan, efectivamente, aplastados por sus respectivas estructuras estatales, en el sentido del mantenimiento de una organización basada en los privilegios de clase, en los abusos caprichosos del mando, en el exagerado despliegue militar y diplomático, en la profusión absurda de la burocracia. El funcionamiento administrativo del Estado requiere emplear en él casi todos los recursos pecuniarios de la nación. Desde el gobierno nacional, pasando por los provinciales y llegando a los municipios, el ingreso fiscal está destinado a la sustentación de un aparato oficial monstruoso, desproporcionado, inorgánico. Apenas queda algo para la acción constructiva en lo social, en lo educativo, en lo económico, en las obras y los servicios públicos. Hay, además, una especie de competencia,

si no de rivalidad entre las repúblicas iberoamericanas, que las lleva a agigantar sus Estados con detrimento de las posibilidades vitales de los pueblos.

Ricardo Rojas estaba, sin duda, contra todo esto. Además de las enseñanzas manifestadas, diseñó los paradigmas argentinos en *Los Arquetipos* y en las dos biografías magistrales. Ahí están los ejemplos vivientes de Ameghino en la ciencia, de Guido y Spano en la literatura, de Pellegrini en la reconstrucción política, de Sarmiento en la educación y el gobierno, de Belgrano en el patriotismo, la dedicación a la obra revolucionaria, a la independencia, al sacrificio. Y el mismo Sarmiento y San Martín en los dos estudios biográficos que son trabajos relevantes en la poligrafía de Rojas.

La propia dramaturgia incluye una lección en muy diverso orden. *Ollantay* expresa con los orígenes de la raza, la rebelión del *runa*, el hombre del pueblo, contra el Inca, o sea los poderes despóticos. *Elelín* agrega al elemento indígena el elemento hispano, y condena las ambiciones encontradas de los conquistadores, desplazando a la unión por el ideal del descubrimiento y la colonización en el nombre de España. *La Salamanca* es una exposición de la eterna pugna entre las potencias del Bien y del Mal con un término de pureza y redención. *La Casa Colonial* es la exaltación de los ideales de la Revolución de Mayo y la Independencia de Julio.

Ricardo Rojas escribió siempre con la vista fija en la libertad espiritual, en la justicia humana, en la belleza artística. Sembró verdades en todos sus libros, *sus verdades*, que pueden ser discutidas, pero que son representativas de una poderosa personalidad, de un gran espíritu. Su creación poligráfica tiene una amplitud dilatada y en toda ella campea una intención de magisterio. Profundamente argentino es, por eso mismo, abiertamente universal. Quien desee conocer nuestro país, no podrá prescindir de su obra, en ninguno de sus aspectos. Porque esa obra es, como él mismo, *arquetípica*. Escribió para la Argentina y para la Humanidad. Y este es su principal valor y el más indiscutible. Con ser tan erudito, sus trabajos no adolecieron nunca de una pesantez de conocimientos minuciosos y lentos. Con ser un poeta, no se permitió si no muy fugazmente, en el conjunto de su labor, jugar con las luces más artificiosas de la imaginación. Con ser un profesor, sus produc-

ciones no tienen la severidad o aridez de la cátedra. Y, sin embargo, toda esa obra literaria posee los valores de la enseñanza, de la poesía y de la erudición.

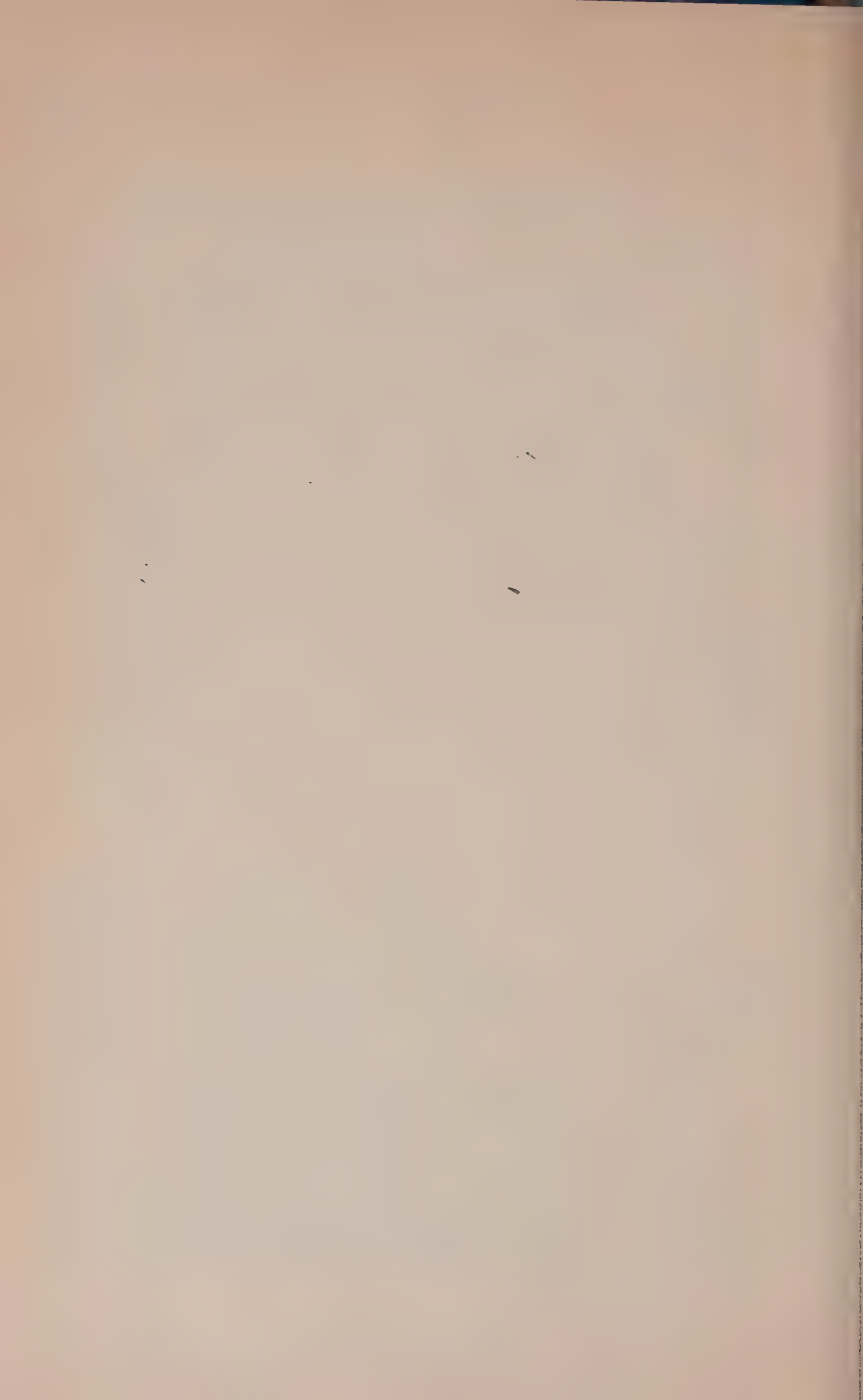
Ahincado en la tierra y en la raza, síntesis él mismo no sólo por sus conceptos, sino por su propia personalidad, de la América india y de la América hispana, no permaneció aislado e inmutable en el espacio y en el tiempo. Su sangre típicamente criolla animaba a una inteligencia atenta a la luz de todos los horizontes del mundo. Era tan liberal como progresista, y esta fue muy significativa entre las muchas lecciones que nos impartió a quienes fuimos adictos a su alma, a sus días y a sus trabajos. Amaba la libertad sobre todas las cosas, mas también las pautas de un orden natural y de una jerarquía noble y justificada por los valores éticos y dianoéticos. Amaba la tradición, pero asimismo el desenvolvimiento de las cualidades innatas para su adecuación a la existencia cambiante, al tiempo renovador. Amaba apasionadamente a la patria y, con ella, a todas las patrias de los hombres, simbolizadas en las banderas que cantó con épicos acentos. Amaba a la vida, pero aún más al deber como numen de la conciencia. Así fue como prefirió el destierro a la expatriación, confinado en la Tierra del Fuego y dando la espalda a Europa. Desde allí nos llegó su acento, que es hoy, todavía, aleccionador, en las sugerencias de *El Albatros*:

*Y resuene en los piélagos desiertos,
La profética voz hecha plegaria,
Voz de Isaías que llamó a los muertos. . .*

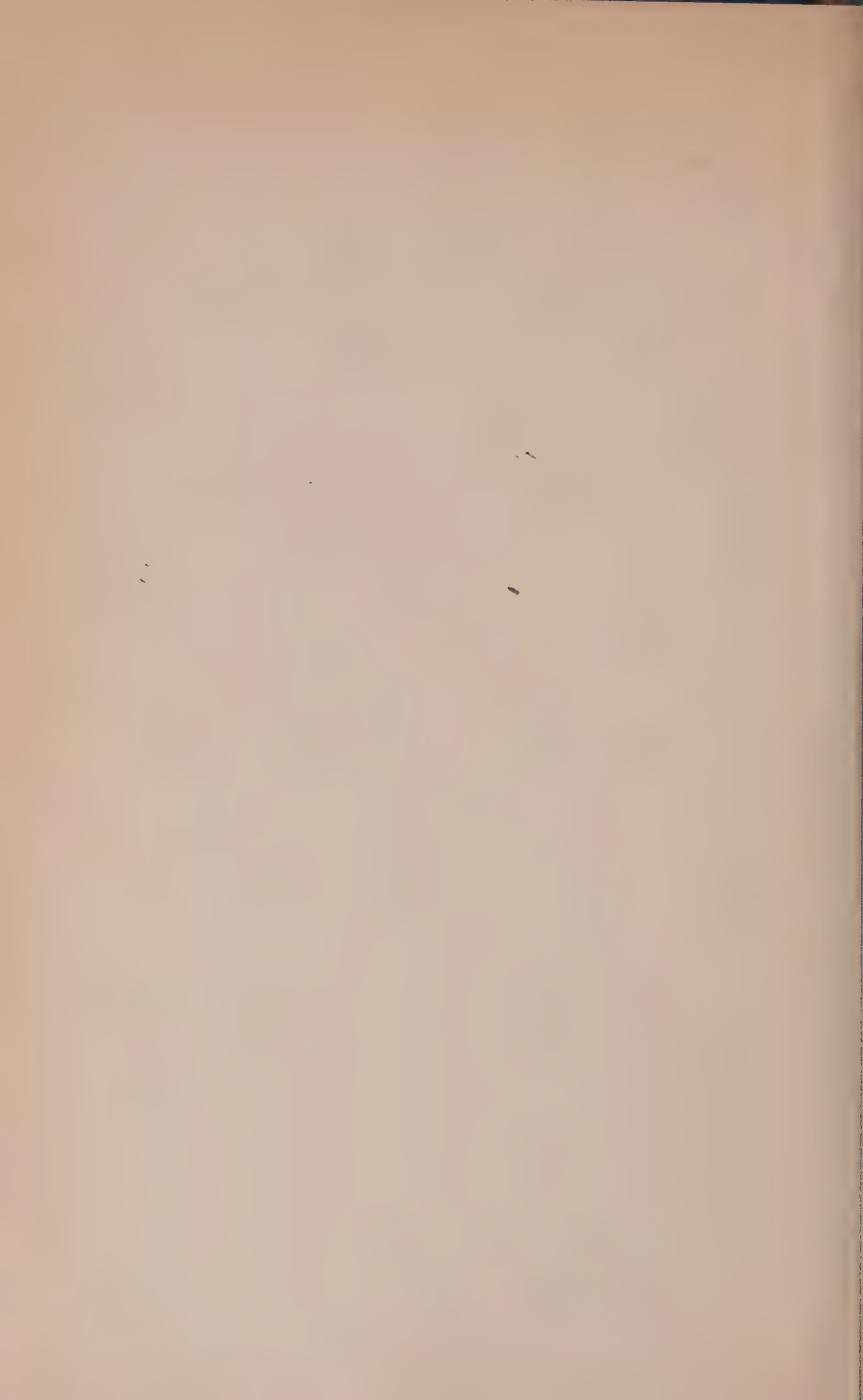
Invitación permanente a refirmar la nacionalidad, a insertar en sus valores ancestrales los valores de una renovación categórica, a trabajar en el presente, sin olvidar el pasado y mirando al porvenir. Escuchemos hoy, como ayer, su voz templada y firme:

*Y al restaurar la Patria sobre el ara
Digo, cerrando el canto que la invoca:
Yo soy aquel que antaño la cantara. . .
Y el Albatros voló desde mi roca.*

Así consagró Ricardo Rojas su vida y su obra al pueblo argentino con entrañada visión, y también con amplio y generoso sentido humano.



APÉNDICE



UN HURTO INTELECTUAL

Una visita a Rojas

CUANDO SE ANUNCIÓ EL ESTRENO DE "OLLANTAY" EN EL Teatro Nacional Cervantes, en 1939, la dirección de *La Nación* me encomendó hacer la crónica pertinente. Con ese motivo fui a ver a Ricardo Rojas, para que anticipase al diario alguna información o autocrítica respecto a su nueva obra dramática, tal como se ha referido en el primer capítulo de este libro. El ilustre escritor me facilitó la siguiente noticia relativa a la tragedia incaica:

"*Ollantay* es una tragedia escrita en verso, su acción ocurre en el imperio de los Incas, antes del descubrimiento de América por los europeos.

"Esos dos atributos de la obra: su especie dramática —la tragedia— cuyo origen se remonta al teatro griego, y su argumento americano, cuya antigüedad se remonta a la prehistoria indígena, podrían hacer pensar, a quien no conozca la pieza, que se trata de una obra inactual por su forma y por su asunto, sospechándola de ser accesible tan sólo para un público especialmente ilustrado. Debo desvanecer ambos prejuicios en esta declaración.

"Ante todo, en cuanto a la forma, no he imitado el modelo clásico, y mucho menos el modeloseudoclásico, que fue una falsificación de aquél, producto de absurdas reglas académicas

y de un conocimiento incompleto del arte helénico. Cuando llamo 'tragedia' a mi obra, no me ajusto a las normas externas o mecánicas de ninguna preceptiva, sino a lo que es esencial en dicha especie dramática: la estilización escénica de la vida humana en sus valores esenciales de misterio, pasión, agonía, heroísmo y fatalidad. Las formas propias de la tragedia griega provinieron de su folklore en las partes corales y de muy rudimentarios recursos de luz y de mecánica en cuanto a su composición. Yo, en cambio, he dejado que mi drama se vertiera en formas nuevas, tomando del folklore indígena y del arte moderno todos sus medios de expresión. En tal aspecto de la obra, creo haber dado a la tragedia una nueva técnica, en consonancia con la novedad del asunto y con la sensibilidad de nuestros públicos de hoy, pues a éstos me dirijo, y no a los arqueólogos del arte.

"Por análogas razones, el asunto prehistórico americano no aparece como una reconstrucción erudita, sino como una creación poética. Mi inspiración arranca de una leyenda primitiva, pero simbolizada en personajes humanos que, como nosotros, aman, sufren y luchan, marchando por entre peripecias de orgullo, de celos, de ambición y de fuerza, hacia destinos fatales. Aun la persona menos letrada del público percibirá fácilmente un eco de la propia vida en mis personajes legendarios.

"El drama se ha vertebrado con ceñida unidad en torno del protagonista, porque toda la acción, desde los presagios hasta la catástrofe, no es sino un engendro de su voluntad titánica. Todos los demás personajes, por breve que sea su intervención, tienen importancia en el conjunto sinfónico del poema. Lo tienen también el coro, las masas y la Llactayoc, personaje mudo, que danza un rito de la serpiente, anterior a los cultos solares.

"Ollantay, el héroe de los Andes, aparece en los cuatro actos de la tragedia. En función de su voluntad actúan los demás personajes: Coyllur, subyugada por su amor; el Inca, su antagonista, y los funcionarios del Cuzco, y los hombres de la montaña sublevados por él. Su nombre se confunde con el de los Andes, que él encarna como un genio telúrico. En su antagonismo con el Inca, es el hijo de la Tierra frente al Hijo del Sol.

"La figura física trasluce aquella fuerza de su espíritu;

joven, robusto, sensible, intrépido y altanero; pero su arrojo no es sino fatalidad. Es una fuerza de la naturaleza, un titán de la montaña nativa. Hablan por él los números de la cultura preincaica, primera floración de América, y es asimismo el precursor, anunciador de una nueva estirpe americana: su hijo será un Ayar, un fundador de nuevas progenies.

“El rostro de Ollantay es noble y fiero. En los tres primeros actos lleva una montera de guerra, semejante a un casco, adornado con la cabeza de un cóndor. Viste calzón corto, de color rojo; ojota de cuero y sayo con greca, como los guerreros en los vasos de la alfarería autóctona. En el último acto viene herido en la cabeza, que la trae descubierta, el cabello largo, negro y lacio, peinado hacia atrás.

“Cauteloso, aunque leal y franco, en el primer acto se vislumbra ya la complejidad de su espíritu, capaz de calculadas reticencias, de transiciones sutiles, de arrebatos vehementes. En el segundo acto, cuando entra en la Acclahuasi para raptar a Coyllur, muéstrase un enamorado capaz de profundas ternuras; en el tercero, es siempre el amante y, además, el caudillo de poder, el rey natural; en el último, reaparece con toda su complejidad viril, pero en tono más alto: ahora defiende su amor, confiesa su delito, arrostra la muerte y supera su pasión de hombre derrotado, formulando las profecías de un invencible numen.

“Hombre libre y sacrificado, es ancha la gama psicológica que su alma recorre a través de los cuatro actos, en lo que va desde el orgullo del triunfo y la esperanza del amor feliz, hasta el dolor de la traición, la derrota y la muerte.

“Coyllur, amante de Ollantay, encarna el papel femenino más importante de la pieza, por su linaje y por sus peripecias. Aparece en los cuatro actos y los cierra. El papel de Ollantay sin ella no existiría. Ambos se complementan. Su nombre, en quichua, significa ‘Estrella’, y merece este nombre por su juventud y por su melancólico encanto. En el primer acto su padre la llama Cusi Coyllur, ‘Estrella Jubilosa’. Hija del Inca y de la reina, descendientes éstos del Sol y de la Luna, Coyllur aparece junto a sus padres en la tierra, como en el cielo la Chasca (Venus), la estrella del amanecer. Muy joven todavía, ha conquistado a Ollantay con su belleza, y el héroe la ha fascinado con su hombría.

“En el palacio paterno (acto primero), Coyllur viste un traje gualda, con grecas estilizadas, multicolores; sandalias, cinturón, diadema de oro, collar de esmeraldas, brazaletes en los brazos desnudos. En la Acllahuasi (acto segundo), lleva el traje color perla de las novicias; en Ollantaytambo (acto tercero), un traje purpúreo y el ajuar de la Pachamama, la Madre Eterna; en Coricancha (acto cuarto), el mismo de la jornada anterior, pero desgarrado, la cabellera suelta, sin el manto ni la diadema, ni las joyas.

“Pensativa en el primer acto ante el destino incierto, en el segundo Coyllur es, fundamentalmente, una mujer, con arrebatos de sensualidad y fantasía, y su naturaleza erótica muéstrase atormentada hasta el delirio; en el tercero, resulta de más compleja psicología, y en el desenlace aparece totalmente poseída por el numen trágico.

“El alma de Coyllur muéstrase un tanto ingenua al comienzo de la acción, pero lo femenino de su temperamento va creciendo en su intensidad, desde la seducción hasta la maternidad y la videncia. La dificultad de su papel consiste en vivir su drama como en un sueño mediúmnico, aunque no exenta de frenesí, entregada al amor de Ollantay, que la arrebatara en su terrible pasión salvaje; pero en el desenlace, muerto Ollantay, ella se yergue transfigurada por el dolor, como una profetisa de América.

“En cierto momento de la tragedia se cree que haya sido hechizada por aquel héroe andino, a quien sospecharíamos de mago; pero acaso no hay otra magia en todo esto sino la del amor.

“La crítica y el público podrán considerar a *Ollantay* desde varios ángulos: sobre un plano simplemente pasional, por el conflicto de amor; sobre un plano histórico, por la reconstrucción de la vida incaica en sus ornamentos, costumbres e ideas; sobre un plano artístico, por el problema estético de la tragedia en sí y del arte americano, en cuanto al recitado, el verso y el coro; sobre un plano filosófico, más lejano, por las sugerencias ideológicas del mito, que proyecta sus símbolos en nuestra vida actual.

“Puedo anticipar al público, después de haber visto los ensayos, que el Teatro Nacional de Comedia, con el auspicio de la Comisión Nacional de Cultura y gracias a la magistral

dirección de D. Antonio Cunill Cabanellas, va a ofrecer a Buenos Aires un espectáculo excepcional, que honra al país y marca un alto nivel de progreso en nuestro arte escénico. Como autor, agradezco a todos los artistas su colaboración fervorosa."

Reseña crítica de "Ollantay"

Después, el día 28 de julio de aquel año, escribí la reseña crítica de *Ollantay*, que se publicó, al siguiente en *La Nación*, y aquí reproduzco:

"Ricardo Rojas, el maestro de nuestra historia literaria, que ya dio a la escena argentina el poema heroico de *Elelín* y la colorida comedia de *La Casa Colonial*, vuelve ahora al arte dramático para abrir al teatro nacional el amplio y resonante cauce de la tragedia. *Ollantay* ha de ser, efectivamente, piedra fundamental de este género, el primero en cronología y jerarquía de todos los géneros teatrales, dentro de nuestra escena moderna, la asentada en el favor popular, con pujante vida propia, la única que en todo el continente hispanoamericano se ha fortalecido como rama fuerte y jugosa del viejo tronco del teatro español. Es cierto que la tragedia alentó los primeros pasos del neoclasicismo. Labardén, Juan Cruz Varela computaron producciones de este carácter, pero más que una obra viva, nos legaron un ejemplo, desatendido por quienes pudieron ser sus sucesores en los días románticos. Cuando nuestra escena adquirió volumen y consistencia había pasado la época propicia para tallar al hombre con dimensiones trágicas sobre el tablado, pues el realismo y el naturalismo habían retaceado cruelmente su estatura y aminorado su voz. La escena no era ya el cristal mágico que aumentaba, desdibujándolas, pero superando y embelleciendo las proporciones humanas, sino un espejo común, donde se reproducía exactamente la vida. Algunos frustrados intentos hubo, sin embargo, hace bastantes años, para alcanzar el plano trágico, y todos quedaron en apariencia. *Ollantay* viene, pues, a dar verdaderamente el tono, la medida y el espíritu de la tragedia al teatro argentino.

"Este poema del Titán de los Andes, última obra de Ricardo Rojas, entronca con las primeras de su autor y las resume casi todas en la síntesis de acción, pasión e idea que exige el

teatro. Se escuchan en ella los acentos de *La Victoria del Hombre*, envuélvese en la fragancia y el rumor del *País de la Selva*, muestra la legítima altivez de su *Blasón de Plata*, concluye con un mandato de *Restauración Nacionalista*, y se define dentro de las fecundas normas estéticas de *Eurindia*. Su acierto inicial es el tema. Rojas presenta, por primera vez, al auténtico indígena americano, en su expresión más alta, en el pináculo de su civilización remota y misteriosa, con todo el orgullo de su soñado origen solar, con toda la hermosura de su raza privilegiada, con toda la fuerza de que parecería dotarle la montaña ciclópea donde surge a la luz. Sin contraste con otro hombre de diferente color y de alma más luminosa y trabajada, el indio aparece sin desmedro alguno, sin la humillación del vencido, sin la angustia del esclavo, sin el aniquilamiento del que se siente llamado a desaparecer. Este es el primer factor de espléndida belleza de la tragedia de Rojas. Los otros son de orden poético y técnico, y los comentaremos después.

“¿De dónde nace *Ollantay*? De una leyenda incaica, transmitida de generación en generación, oralmente, o bien por medio de los ‘quipos’. La tradición habla de este héroe andino, alzado en Ollantaytampu, enorme fortaleza entre las más empinadas rocas que dominan el valle de Vilcamayo, contra el poder del Inca, cuya hija apeteció, a pesar de que, como ‘runa’, no podía aspirar a unirse con una ‘ñusta’ de ascendencia estelar. Mas, al par que ofrece este aspecto heroico y pasional del héroe, muestra otro en que Ollantay sale, en cierto modo, disminuido, para ensalzar la fidelidad ejemplar de Rumiñahui, general del imperio vencedor del rebelde, leal él a su señor, por el que se sacrifica hasta martirizarse el rostro, a fin de penetrar en el campo enemigo, como si fuera un fugitivo de las crueldades del Inca. Esta leyenda dio tema a un drama escrito en quichua, titulado también *Ollantay*, que ha motivado encendidas polémicas. Mitre juzgó sólidamente que la obra, en su forma actual, no es de origen incaico. Vicente F. López opuso criterio diferente. Otros autores respondieron afirmando la legitimidad de la obra; alguno llegó a asegurar que fue compuesta después de una pretendida regencia histórica de Ollantay, a la muerte de Pachacútec, durante el reinado de Túpac Yupanqui, a quien se alaba mucho en el texto. El examen de la copia fotográfica del manuscrito de D. Justo Pastor Justi-

niani —en la versión latina de H. Galante—, con sus versos octosilábicos en la clásica forma de redondilla, con sus acotaciones en castellano, con la disposición de sus escenas, etc., permite insistir firmemente en el criterio de Mitre, cuyos juicios han sido contestados, pero no rebatidos a nuestro modo de ver. Parece más inverosímil que lo representado ante la Corte del Cuzco, fuera una danza o pantomima, y no, realmente, un drama, y que este *Ollantay* fuera, en verdad, concebido y compuesto, sobre ese antecedente, después de la conquista, como lo fueron otras obras: *La muerte de Atahualpa*, *Usca Páucar* y la escrita por El Lunarejo, a principios del siglo XVIII, con el título *El pobre más rico*, que parecería de una comedia de Ruiz de Alarcón. Los jesuitas trazaron autos sacramentales para adoctrinar con más facilidad a los indios. Pacheco Zegarra, en su traducción francesa, cree que la transcripción es, precisamente, de este tiempo. La obra atribuida al P. Antonio Valdez se subtitula *Tragicomedia del Apu Ollantay y Cusi Ccoyllur. Rigores de un padre y generosidad de un rey inca*, y oscila, efectivamente, entre los dos géneros, con un desenlace feliz, en que Yupanqui une al héroe y a su hija, siéntese tiernamente abuelo —llama a su nieta ‘sumay urpi’, bella paloma—, y dice que los protagonistas han escapado de la muerte, la tristeza ha pasado y la alegría renace, con los siguientes versos:

Chicallata phuticuychis:
Samariychisña samipi.
Ñam huarmiymqui maquiymqui
Cusi llaña causa cuychis

“Ricardo Rojas parece haber tomado alguna pauta de este *Ollantay*, pero su fuente de inspiración directa ha sido la leyenda incaica. Ha tomado de ella los elementos prístinos como base de su poema y la figura del héroe para recrearla en su tragedia con la silueta ágil y fuerte de un joven dios, símbolo de la tierra. La acción legendaria y del texto en quichua transcurre a fines del reinado de Pachacútec, el reformador, que implanta el sistema conyugal endogámico —el mismo del antiguo Egipto— y en los primeros años del poder de Túpac Yupanqui, el gran conquistador de quitos y yancuas, el audaz

expedicionario a las islas de los Galápagos; el dominador del Anti-suyo, la región más oriental del imperio, extendida hacia las tierras amazónicas. Vendría a ser esta época la primera mitad del siglo xv. Ese es el fondo histórico evocado por Rojas; pero más reducido, pues para concentrar la acción ha colocado en escena a un solo Inca, a Yupanqui. En la corte del Cuzco, en el Kollkampata, palacio imperial, se abre la fábula trágica de *Ollantay*. El soberano ha padecido sueños funestos, que coinciden con los presagios. Un cóndor enorme alzó el vuelo en las cumbres, una estrella se apagó en el cielo y por el cauce de un río corrió sangre. Mientras se aguarda la aparición de Ollantay, que viene de vencer a los chancas, el Inca accede, contra la voluntad de Huillacuma, el supremo jefe religioso, a que la Llactayoc, sacerdotisa de un culto más antiguo, baile la danza de la serpiente. Por fin llega el héroe, tocada la cabeza viril por la 'masccapaicha', y en el cinto el 'champi', que deposita, en signo de acatamiento, en las gradas del trono, al pie de la dorada 'tiana'. Mas cuando Yupanqui agradece sus victorias y le pide que fije él mismo la recompensa, Ollantay pide como precio la mano de Cusi Coyllur, la princesa. El emperador se enciende en ira, la corte, espantada, se asombra ante la soberbia del guerrero. El Inca rechaza la orgullosa petición, y, como hijo del Cielo, desprecia al hombre, al 'runa', que no puede mezclar su sangre de lodo con la pureza estelar de Cusi Coyllur. Y Ollantay se aleja, profiriendo amenazas, mientras Yupanqui ordena su persecución a Rumiñahui, capitán del imperio, a quien llaman, sin duda, 'ojo de piedra' por la dureza de su mirada. A esta exposición sigue el segundo acto, en el Acllahuasi, templo y claustro de las Vírgenes del Sol —había unas tres mil en el Cuzco—, establecido en la época del Inca Rocca. Allí encierra Yupanqui a la 'Ñusta', consagrándola al culto solar. Y hasta allí sube Ollantay, violando el sagrado recinto, para llevarse a la princesa hasta la cima de los Andes, donde dará crédito a su nombre de titán de la montaña. En Ollantaytambo se desarrolla la jornada tercera. El héroe ha levantado a sus vasallos contra el poder tiránico del Cuzco; ha coronado reina a Cusi Coyllur con los atributos salvados del cataclismo en que se perdió el primitivo pueblo andino, acaso el de la época megalítica; y dominando los valles se mantiene durante muchas lunas en su ciclópea fortaleza, inexpugnable como una

Troya del Ande, y rendida también como Troya, únicamente por un ardid del astuto Rumiñahui. El capitán del Inca se presenta martirizado, fugitivo, como relata la tradición, engaña la lealtad de Ollantay, incendia el campo, para que las tropas del Cuzco logren la victoria con la confusión y de un hachazo hiere, traidoramente, al rey de las cumbres. Prisioneros, la ñusta y el rebelde son presentados a Yupanqui, que quiere condenarlos a muerte. Ollantay es degollado y arrojado a la pira. Cusi Coyllur, para quien son favorables los sortilegios del 'hamurpa' en las entrañas de una llama, es condenada a destierro eterno, para que el ser espúreo germinando en ella no pueda ser príncipe del Cuzco.

“Así es como Ricardo Rojas crea su bella y profunda tragedia metafísica, que bajo la apariencia de un suntuoso y decorativo espectáculo y de un conflicto de pasiones humanas, esconde la expresión de un trastorno cósmico, de fuerzas telúricas y potencias siderales, de un conflicto de concepciones sociales opuestas, una génesis de nuestro pueblo y una exaltación del más genuino patriotismo. La tragedia ofrece las más diversas capas a la perspicacia del espectador agudo, como el mar a la sonda del marino o la tierra a la piqueta del geólogo. Luego de esa construcción escénica, que tiene la grandeza del monolito incaico, después de esa trama pasional común de oposición paterna, raptó y sacrificio, se descubre el sistema simbólico, y las proyecciones sociales y nacionales. La mitología incásica dio a Rojas los magníficos elementos del primero. El Cielo, Yupanqui y la Tierra, Ollantay, que no pueden juntarse sino por obra de la Vida, del Amor, Cusi Coyllur, combaten con fragor de cataclismo. También aquí Prometeo se alza contra los dioses. El héroe lucha por dar a los hombres el goce de los bienes de la tierra. Al unirse, Ollantay, rey de la Montaña, a la hija del Sol, va a crear una estirpe nueva, va a levantar al 'runa', al hombre esclavo, a una digna categoría humana, derribando las falsas jerarquías. Va a imponer los derechos de la vida vivida con plenitud, los del espíritu libre, los del amor y la fraternidad. Por eso, cuando Yanahuara muestra al Inca la cabeza del caudillo clavada en la punta de su lanza, y grita: '¡He aquí, Cápac, al héroe de los Andes!' parece envolverse el sangriento despojo en una

aureola de redención. Yupanqui es la serenidad inmutable y estéril de los astros muertos, que no puede comprender ese engendro telúrico, esos afanes humanos. Para él todo el cielo es luz, y el hombre y la sierpe han nacido del mismo barro. Y esa soberbia le lleva al crimen de querer perpetuar su sangre sin mezcla por medio del incesto. Cusi Coyllur está entre ambos. Era divina y se ha vuelto humana, y por ello sufre los tormentos y goza las alegrías del amor. Ella no se resigna a la imposibilidad de amar, como la Atala de las natches, sino se entrega hondamente al varón audaz que le ha fascinado su alma de luna, porque adivina un porvenir fecundo. Como ella misma dice, es un holocausto hecho al destino, y será 'la víctima en el ara o la prez en el rescate'. Es una ofrenda asomada a los pórticos de plata de su ensueño, para que la tome el hombre y corone su victoria. Rojas ha amalgamado mitos y seres en esas tres figuras principales de su tragedia. Desaparecida la primera en el tormento; rota la segunda por la adversidad, presagio de la ruina total del mundo que representa; queda la tercera como un fulgor de porvenir. Cuando el Inca la destierra a las ignotas pampas, hacia cuya inmensidad la guiarán las Pléyades, Cusi Coyllur, que lleva en su seno la dulce carga de un nuevo Ayar, clama en un transporte, que convocará en aquella región a las naciones y que:

*Fuerte progenie de libertadores
Volverá de las pampas a la sierra
Para elevar por nueva ley de amores
A Hijos del Sol, los Hijos de la Tierra.*

"Ricardo Rojas sigue, pues, fielmente, contemplando nuestra nacionalidad desde las cumbres donde situó el punto de partida de toda su obra literaria y filosófica.

Ollantay, esta pugna caótica de dioses y héroes, tiene la sugestión de los misterios incaicos, que, por más oscuros, son también más inquietantes que los helénicos, tanto como los egipcios, por la indescifrable relación de estos dos pueblos. Teatralmente, la tragedia va ascendiendo, como conviene al género. Primero el ancho lienzo colorido de los presagios; luego la sentida pausa claustral del amor frustrado; después el desborde pasional y el impulso lírico en las fronteras de la

vida y del ensuño; más tarde la aclamación bélica, el alarde heroico; por último la desesperación de la catástrofe. Pero en esta última, Rojas introduce una nota original, y es la del optimismo ante la visión de un futuro mejor. Es decir, que la fatalidad, el 'ananké' griego, no resulta aquí un aniquilamiento definitivo, sino el punto donde comienza a fulgir una esperanza. Aunque mantiene en cierto modo las formas antiguas: el coro, los bailes, la música, Ricardo Rojas ha dado a *Ollantay* una estructura y un sentido modernos, aligerando la tragedia clásica para convertirla en un poema trágico, más adecuado a los gustos y a las impaciencias del día. Ha compuesto su obra sobriamente, sin conceder mucho lugar a lo episódico, que era, sin duda, una tentación teniendo a mano tantos materiales. En cuanto al elemento puramente dramático, que es menos rico que el mítico, el simbólico y el ideológico, la leyenda de Ollantay no daba para más, aun cuando esté cuajada de emoción.

"Rojas ha resuelto con acierto singular otro problema que se le presentaba para escribir su tragedia, el del lenguaje, pues no era fácil dotar a tales personajes de palabra. Les ha dado un idioma recio y sonoro, con frecuente sentido figurado, eligiendo el vocablo para que no fuera demasiado castizo ni tampoco actual, y matizando moderadamente la oración con términos quichuas. Sólo muy rara vez toca lo clásico español, y para eso con el tino, por ejemplo, de un ligero recuerdo de Ercilla: 'Como tropel de pumas carniceros', o de Cervantes: 'Este que veis aquí, mutilado y raído'. Generalmente se ha apoyado en las expresiones propiamente autóctonas. El verso, vario en metros, firme en acentos y brillante en rima, es más diverso en el primer acto que en los restantes. En la jornada inicial, el poeta emplea, a veces, el eneasílabo, de mayor dificultad técnica, pero menos teatral que el octosílabo en que ha escrito el romance; en los demás actos, campea el endecasílabo, de una esplendente elocuencia. Rojas compone en este metro los mejores versos de su poema, ya en tono arrogante: '¡Hijo del Sol, gran Cápac de la raza!'; ya con acento de pasión ardiente: 'Llévame lejos, donde el mundo acaba—Si eres el Cóndor que robó una Estrella'; o con fino matiz lírico: 'Lanzada iré como una estrella errante—Bajo el cielo del Sur...'; o dramáticamente agoreros:

*¡Hora es de sombra y de dolor profundo!
Los oráculos hablan con misterio
¡Y tiembla en sus cimientos el imperio
De los Hijos del Sol, reyes del mundo!*

“Con algunas páginas musicales de Gilardo Gilardi, cuyo conocimiento de nuestro folklore primitivo quedó demostrado en *La leyenda del Urutaú* y en *Evocación quichua*, y entre las cuales es la principal la danza de la Llactayoc, *Ollantay* constituyó el mejor espectáculo presentado hasta ahora por el Teatro Nacional de Comedia. Su director, Antonio Cunil Cabanellas, superó la pasada labor, dando vida escénica a esta obra, cuya complejidad de elementos representaba riesgos y dificultades. Logró una acción plástica dentro del ambiente exigido por el poema y empleó muy acertadamente las voces de los intérpretes, repartiendo personajes de carácter adecuado a ellas; así las más graves estuvieron en boca del gran sacerdote y del augur. Las luces crepusculares bajo las que se desarrollan todos los actos, fueron matizadas por un oportuno matiz de claridad lunar o el rojo estallido del incendio. La colocación de las figuras, el acecho de los espías, el movimiento de las masas, fueron cuidados con detalles precisos. Creó en el escenario una vida y una atmósfera. Hubiéramos preferido para la escenografía realizada por López Naguil sobre bocetos de Angel Guido, para el decorado, y de Mercedes N. de Carman, para la indumentaria, una estilización más decorativa; el lugar de acción del segundo cuadro de la jornada segunda habría ganado con menor realidad para que el amoroso delirio de Coyllur y Ollantay tuviera un clima lírico más depurado. La interpretación fue un extraordinario esfuerzo para nuestros actores. Miguel Faust Rocha dio a Ollantay continente heroico, voz cálida y vibrante y los más diversos y certeros matices, en la pasión como en la arenga, en la invocación como en el desprecio, cumpliendo todo ello con una autoridad sin falla y una inteligencia penetrante. Luis Vehil debió afrontar una prueba difícil, salvada muy airoosamente, mejor cuando subió al tono inspirado que cuando debió calar en el acento de pasión, al que no siempre llegó. Muy expresiva en su materna angustia, Iris Marga. Pablo Acchiardi. dijo con majestad la parte del Inca. Recio y sagaz fue el Ru-

miñahui de Guillermo Battaglia. Gloria Ferrándiz muy correcta en el aya; Ana Gryn, que destacó la calidad de su voz y sutileza de sentimiento en Rahua; Elida Carlés, muy atenta, asimismo, a su labor en Ticlla; Nilda Arrieta, Santiago Gómez Cou, elocuente Huillacuma, y Francisco García Garabá fueron otros intérpretes destacados. Mercedes Quintana compuso su danza con actitudes tomadas del dibujo incaico. *Ollantay* fue largamente aplaudida y su autor salió a escena, aclamado por un público numeroso, en el que figuraban el vicepresidente de la República y otras autoridades de la Nación.”

* * *

Ese mismo día, el cronista que compartía conmigo la sección teatral de *La Nación*, publicaba una reseña sobre *Asmodée*, obra de François Mauriac, con la que inauguró su temporada en el Odeón la compañía de la *Comedie Française*.

Sin embargo, en el volumen póstumo de trabajos del aludido señor, editado por su familia, fue incluida mi crónica de *Ollantay* con una total irresponsabilidad, y aunque probé documentalmente que el trabajo era mío, se negó una rectificación, que la más común buena fe hubiera aconsejado.

Otros hurtos...

En ese libro, titulado *Treinta años de teatro* figuran otras crónicas que no son del autor, entre ellas la correspondiente a *Cuando el vals y los lanceros*, de Arturo Capdevila, escrita por Adolfo Mitre, quien debió reclamar, como yo lo hice, la paternidad del trabajo, en carta a mi dirigida y publicada en *La Razón* del 9 de mayo de 1964. Allí dice, entre otras cosas, lo siguiente:

“Creo que si el testimonio de usted no bastara para rectificar el error de su inclusión en la citada obra póstuma, recopilación de artículos periodísticos, sería suficiente el análisis detenido de ese juicio crítico para ver que por razones de inspiración y estilo —o, para ser más preciso, de sobriedad y erudición— el mismo se debe a usted. Para más, recuerdo

que Rojas acudió a *La Nación* a agradecersele personalmente y que no encontrándolo me llamó para que le transmitiera el mensaje. . . Cabe señalarle que ese error no es el único en que han incurrido los antologistas. A continuación del artículo sobre *Ollantay* aparece en *Treinta años de teatro* —con el título *Belleza poética de una obra de Capdevila*—, un juicio sobre el estreno de *Cuando el vals y los lanceros*, cautivante incursión en la literatura dramática del también ilustre escritor, que se debe enteramente a mí. Afortunadamente viven aún dos personalidades que pueden ratificar mi aserto: Capdevila y Lola Membrives, que representó a esa estampa de 'nuestro' 1900".

Podría reproducir aquí cartas y dedicatorias de Ricardo Rojas, misivas de Antonio Pagés Larraya y Fernando Lizarralde, que ayudan a probar mi aserto, pero hago gracia de ellas al lector paciente de esta aclaración.

ÍNDICE

NOTA PRELIMINAR	7
I CONOCIMIENTO DE RICARDO ROJAS.	
Relación de una amistad	13
Primera entrevista, 13; Lecturas, 17; Por la libertad de Unamuno, 19; Iniciación, 21; Arquetipo, 26; "El país de la selva", 28; Homenajes, 30; Sacrificio civil, 31; Estreno de "Ollantay", 34; Bajo la tiranía, 36; Última entrevista, 38.	
II LA POESÍA LÍRICA.	
Poemas varios	47
"La Victoria del Hombre", 47; Poesía comprometida, 51; La crítica, 56; "Los Lises del Blasón", 61; En pleno modernismo, 64; Otros poemas, 70; Tres odas, 75; "El Alba-tros", 76.	
III LOS ENSAYOS.	
Edificación de la nacionalidad	85
Forja de patria, 85; Heráldica argentina, 88; La Argentinidad, 91; La Estética, 96; Alegorías, 99; La Plástica, 103; Las Indias y los indios, 108; En el reino de la fantasía..., 110.	
"Historia de la literatura argentina"	115
Significado de la obra, 115; Trayectoria crítica, 118; Intrahistoria nacional, 121; Literatura gauchesca, 123; Alarde de erudición, 125; Letras y Política, 126; Literatura moderna, 132; Propia creación, 137.	
IV OBRA VARIA.	
"El cristo invisible"	143
Examen espiritual, 143; Anticipaciones, 147.	
"Archipiélago"	149
Tierra del Fuego, 149; El Onaisín, 152; Poesía y Geopolítica, 156.	

“Retablo Español”	160
Reivindicación de España, 160; La Tragedia Hispana, 164; Raíz Ibérica, 165; Estado y pueblo, 167; La lengua castellana, 170; Comunidad hispano-argentina, 171; Cervantes poeta, 173.	
“Ensayo de crítica histórica”	178
Gran proyecto de San Martín, 178; El glorioso sable corvo, 180; Política internacional de Yrigoyen, 181; La ONU y la UCR, 183.	
V LAS BIOGRAFÍAS.	
“El Santo de la Espada”	187
“Los arquetipos”, 187; El Predestinado, 189; La Masonería, 191; Libertad y despotismo, 193; Diferencias con Bolívar, 195; El estoico, 196; Sendero de soledad, 198.	
“El profeta de la Pampa”	201
Sarmiento presente, 201; Las profecías, 206.	
VI LA PROSA DE ROJAS.	
El estilo	211
El Arte y el Hombre, 211; Riqueza formal, 213; Confusiones..., 215; Juicios diversos, 219; “El floripondio”, 221; Error garrafal, 222; Obras teatrales de Groussac, 224; Arte y lenguaje, 226.	
VII LA DRAMATURGIA.	
Proceso, crítica y concepto del teatro	231
Vocación dramática, 231; La escena hispana, 233, Historia del teatro argentino, 241; El “Siripo”, 244; Juan Cruz Varela, 246; Los románticos, 249; Teatro gauchesco, 252; Los orígenes, 253; Olvidos e intereses..., 257; Martín Coronado, 261; La comedia, 263; Otras labores, 266; Propio concepto dramático, 268; Inspiración trágica, 272; La tradición escénica, 274.	
“Elelín”	278
Tetralogía, 278; La Conquista, 279; Catalina de Enciso, 281; Los motivos dramáticos, 283; La composición, 284; Símbolo y verso, 289.	
“La Casa Colonial”	293
Teatro poético, 293; Asunto dramático, 294; Juego alegórico, 297; Los personajes históricos, 300; Declinación técnica, 301.	
“Ollantay”	305

América primigenia, 305; El Apo de los Andes, 311; Un drama en quichua, 312; Temas y fábulas, 316; Planos superpuestos, 319; Norma estética, 324; Concepción y técnica, 326.

“La Salamanca” 331

Origen literario, 331; Curso de la leyenda, 334; Argumento, 337; El mito fáustico, 340; Misticismo y psicología, 342; Fe en el espíritu, 351; El modo técnico, 352; Versificación diversa, 354.

VIII ÚLTIMAS PERSPECTIVAS Y DEFINICIONES.

Consecuencias del ser y de las ideas 361

Figura y carácter, 361; Esperanza en la juventud, 364; Fe en la nueva generación, 368; Ataques injustos, 371; Socialismo y anarquismo, 375; Liberal y Progresista, 377; “El radicalismo de mañana”, 379; La fuerza del espíritu, 383; El ideal de Mayo, 385.

La tierra, la raza, la nación 388

Argentino tradicional, 388; Peligros de Babel, 390; Fatalidad histórica, 393; Individualidades y colectividad, 397.

La Poligrafía 402

Escritor profesional, 402.

Esencias y fundamentos 405

La posición filosófica, 405; Simbolismo y mitología, 409; Nuevo fenómeno étnico, 412; Inteligencia y acción, 413; Nuevas enseñanzas, 416.

APÉNDICE.

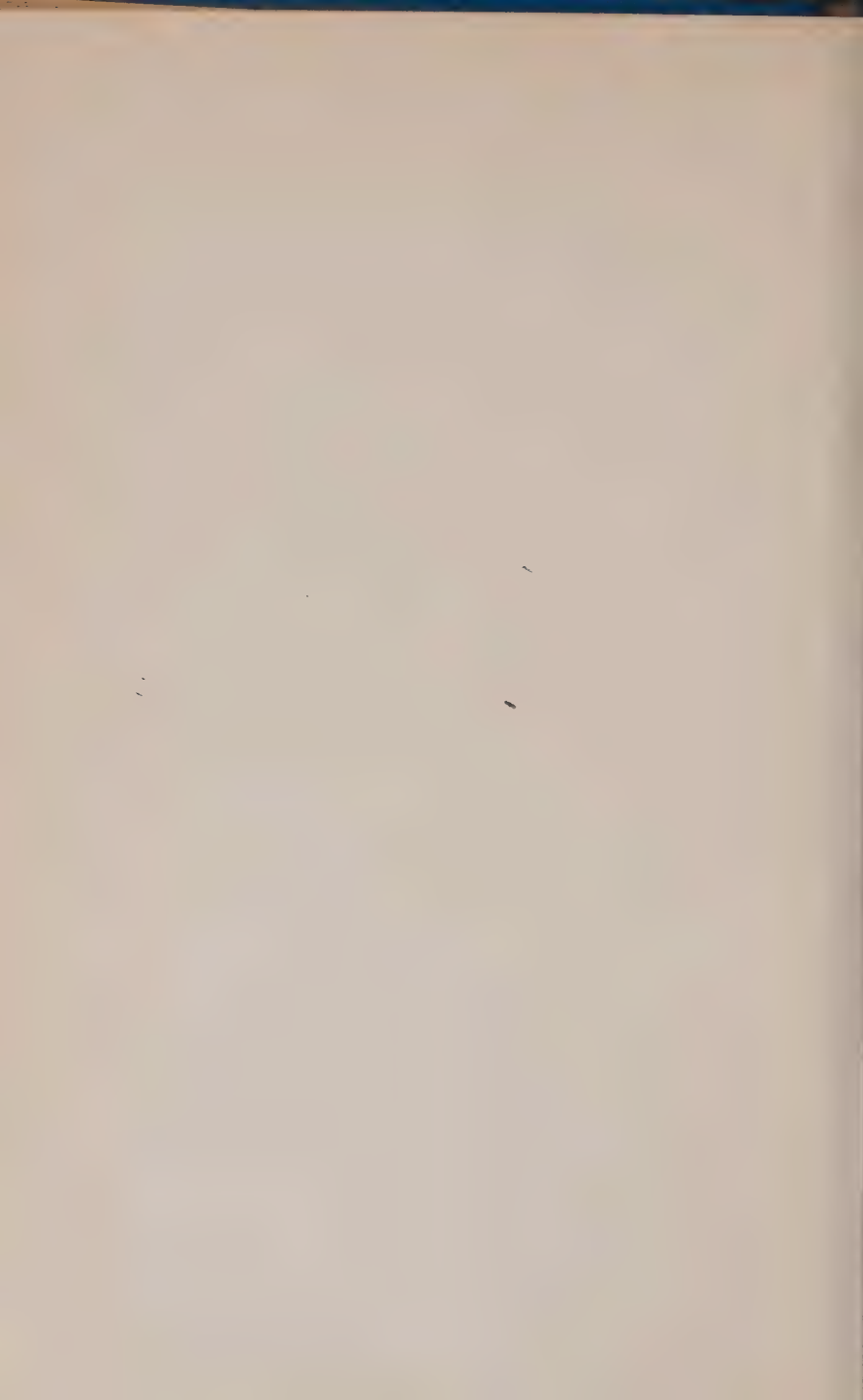
Un hurto intelectual 423

Una visita a Rojas, 423; Reseña crítica de “Ollantay”, 427; Otros hurtos..., 435.

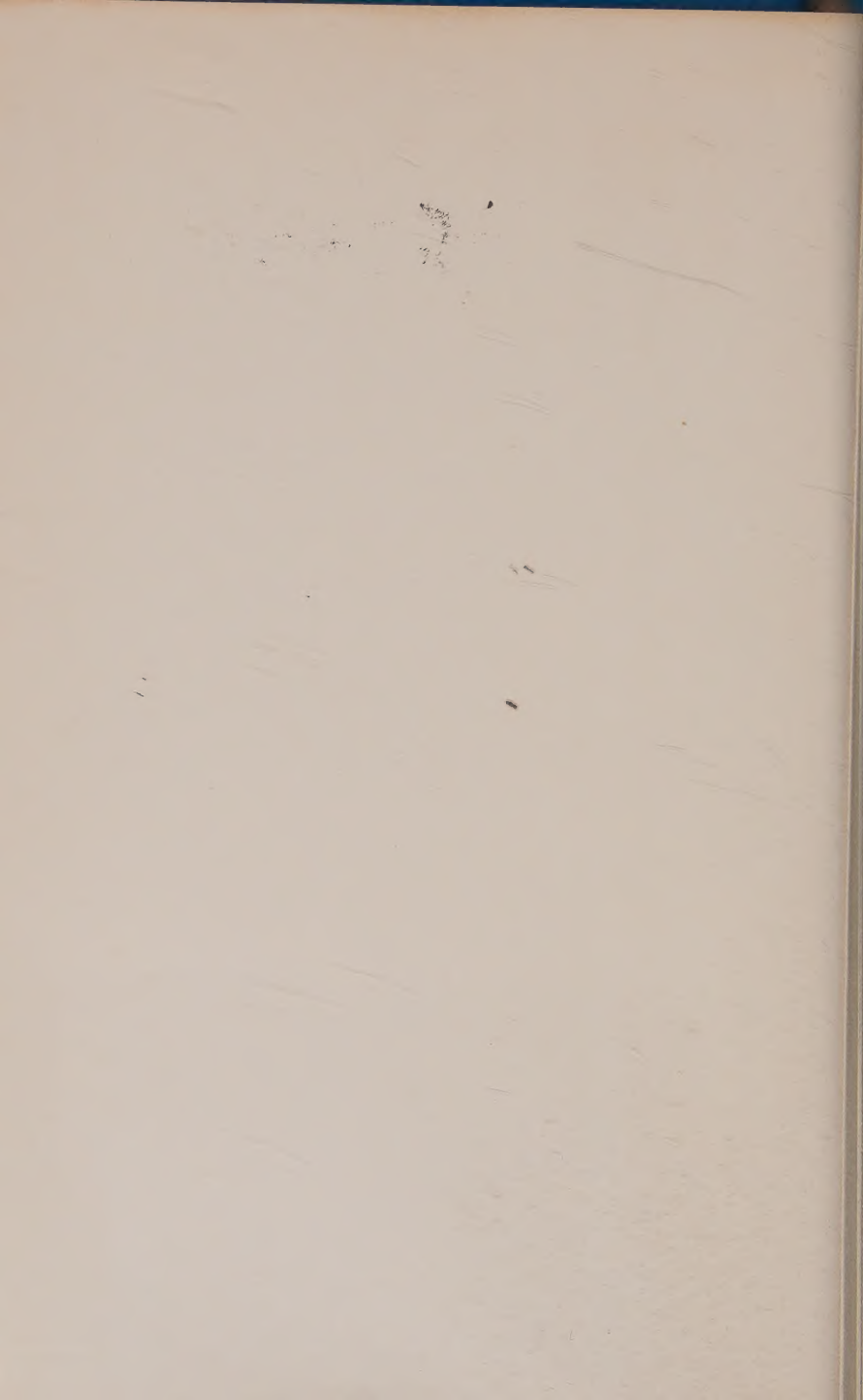
SE ACABÓ DE IMPRIMIR
EN MARZO DE 1967, EN LOS
TALLERES GRÁFICOS ZLOTOPIORO HNOS. S. R. L.,
SAN LUIS 3149, BUENOS AIRES

5302









PQ7797. R7Z7



a39001 004128602b

3/69

